BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

CENTRO SPERIMENTALE DI CINEMATOGRAFIA
EDIZIONI DELL'ATENEO - ROMA
ANNO XVIII - NUMERO 7 - LUGLIO 1957

Sommario

SPEDIZIONE IN ABBONAMENTO POSTALE

ANNO XVIII - N. 7 LUGLIO 1957

BIANCO E NERO

RASSEGNA MENSILE DI STUDI CINEMATOGRAFICI

Direttore responsabile: MICHELE LACALAMITA - *Comitato di redazione*: GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, FERNALDO DI GIAMMATTEO, ERNESTO G. LAURA, MARIO MOTTA - *Segretario di redazione*: ALBERTO CALDANA - *Direzione e redazione*: Roma, via Cola di Rienzo 243 - Telefono 389.317 - *Amministrazione*: Edizioni dell'Ateneo, Roma, via Caio Mario 13 - Telefono 353.138 - c/c postale n. 1/18989 - Abbonamento annuo: Italia: Lire 3.600 - Estero: L. 5.800. Un numero: L. 350 - Un numero arretrato: il doppio. I manoscritti non si restituiscono. Si collabora a « Bianco e Nero » solo su invito della Direzione.

Lettere

Pallanza, 20 giugno

Egregio Direttore,

lasciato il mondo del cinema da circa un anno (come le è ben noto, ero segretario nazionale del Cineforum Italiano ed altro) allo scopo di far decantare certi sentimenti e soprattutto di allargare l'orizzonte dei miei interessi attraverso un'esperienza nuova, mi sto attualmente dedicando alle « Human Relations » (mi dispiace usare questo termine vaghissimo).

Sono a contatto con gli operai giorno e notte. Vedo le loro facce quando entrano e quando escono di fabbrica; quando essi depositano le loro biciclette e indossano le tute; quando trascinano i loro guai, piccoli e grossi, accanto alla macchina strepitosa e invadente; quando ricevono ed eseguono ordini; quando ripetono lo stesso gesto per la millesima volta in un'ora; quando sudano (nulla di romantico ma tutto di banalmente fisico: a volte si lavora a 55 o 58 gradi di calore, con una umidità atmosferica che dal 30 si abbassa al 15 per cento: aria secca, bruciante); quando si siedono su una panca unta e bisunta inebetiti dal frastuomo della lavorazione (le macchine non si possono, nè si debbono fermare: pensi che c'è gente che da oltre cinque anni fa i turni di notte e non vede il sole, od altra che per ore e ore durante la giornata respira acetone, sino a 300 grammi per metro cubo): insomma li vedo vivere nella fabbrica ed anche fuori.

Ella penserà che io voglia aprire una polemica magari « revisionistica » sulle tematiche del « neorealismo »: perbacco, ce ne sarebbe sicuramente materia e sarebbe veramente una polemica scottante ed un invito a certi cineasti « popolari » a documentarsi un po' più realisticamente almeno circa il mondo del lavoro. Ma no, mi creda, sono cose verso cui il mio interesse si è un po' sopito od è rimasto vivo, così, come fatto estetico. No, no: voglio proporle tutt'altro, anche se certe polemiche forse, sarebbero salutari ed aiuterebbero ad instaurare il « principio di verificazione » su talune esperienze del nostro cinema neorealista.

La informavo, allora, che mi ero dedicato alle relazioni umane: aggiungerò anzi, senza modestia, che ho iniziato e sto portando a termine il primo vasto esperimento (nell'industria italiana) di « applicazione controllata » di relazioni sul laovro. Ora, le Human Relations, con quanto di positivo e di negativo comportano, sono pur sempre un tentativo di notevole importanza (prescindendo dalle previsioni dei « falsi profeti » o dalla scoperta malafede di certi servitorelli), uno sforzo di adeguare l'organizzazione industriale alle esigenze della società e del mondo del lavoro; un tentativo, alla fine, che punta ad una sua rigorosità scientifica, appoggiandosi alle cosiddette « scienze umane », che vanno dalla sociologia (di tutte le specie) alla psicologia (in tutti i suoi rami), dall'antropologia alla semantologia: insomma, un insieme di tecniche atte a cogliere l'attuale « condizione umana » in rapporto all'evoluzione tecnica (che, si sa, non è mai solamente tale). E così, mi son cacciato capofitto nello studio di queste scienze, praticandole giorno dopo giorno nel mondo della fabbrica (cioè sul loro terreno naturale), stando accanto a

uomini e macchine, studiando gesti e parole, in una assillante ricerca di adattamento tra produzione e lavoro, tra organizzazione sociale e organizzazione aziendale.

E' proprio nel vivere questa esperienza e nell'inserirla in quella passata (l'uomo è continuità, unità), è proprio nell'accostare tra di loro le varie tecniche ed i vari linguaggi che ho pensato alle «altre» possibilità del cinema. Mi son detto: bene con i film neorealistici eccetera, ma c'è qualcosa di più che il cinema può fare, qualcosa di immediatamente e «sicuramente» utile; ci sono settori che lo attendono, un mondo «vero» e concreto, quotidiano (vero, si intende, in quanto «anche» visibile e sensibile, su cui non è necessario operare trasfigurazioni di sorta), di un mondo che è infine il tessuto su cui la società regge. E sentivo come il mezzo tecnico cinematografico mi avrebbe aiutato nel mio lavoro. Insomma, pensavo ad un cinema «industriale», al servizio del lavoro e della produzione.

All'estero (America, Francia, Inghilterra ad esempio) il cinema è da tempo entrato nella fabbrica, sotto molti aspetti; anzi, si è dimostrato un insostituibile aiuto nella risoluzione di problemi inerenti sia la macchina che l'uomo. Pensi, ad esempio, all'utilità per una azienda di conoscere «visivamente» il processo di lavorazione o di riprodurre a volontà ed a chiunque parte della lavorazione per poterne fare certi rilievi; o studiare il comportamento del materiale; o il comportamento dell'uomo verso la macchina (studio dei movimenti e dei tempi); o a un cinema usato come mezzo tecnico per certe importanti ricerche di psicologia (dal «test» filmico, il T.F.T. di Cohen Séat ad esempio, ai problemi di integrazione nel gruppo e nella fabbrica) o al film come mezzo di comunicazione (che è uno dei problemi fondamentali dell'organizzazione aziendale). E' un modo anche questo di inserire il cinema nella «cultura», una cultura forse meno rarefatta, sociologicamente intesa, ma più affidata ad esperienze colte «sul fatto»: un cinema «necessario» e «pratico» il cui contributo alla vita produttiva sarebbe senza dubbio grande ed anche indispensabile.

Chi più adatto di un organismo quale il Centro Sperimentale per siffatte ricerche? Chi più adatto e «garantito» ad offrire questa interessante collaborazione al mondo dell'industria e del lavoro? O, se non altro, chi più adatto a stabilire il «campo» di questo mondo industriale entro cui (e in quali modi) può operare il cinema? Sono orizzonti vasti, concreti, forse faticosi; ma possono sbloccare la cultura cinematografica da quei circoli chiusi in cui si è cacciata e dove tende testardamente a permanere. Mi scusi, non la faccio lunga: volevo suggerirle delle ipotesi di lavoro per questa «entrata» del cinema nell'industria. Alla fine questa mia chiacchierata era per chiederle altra ospitalità per esporre un po' più per esteso queste ipotesi (e suggerimenti) sulla sua rivista, che mi pare la più adatta e la più consona per un argomento di questo genere.

SANTE ELIO UCCELLI

Milano, giugno

Caro Direttore,

c'è un problema che sembra non voglia mai abbandonarci nelle discussioni che si fanno intorno all'arte e ai prodotti dello spirito e vano sarebbe il pensarlo definitivamente risolto. E' l'eterna questione della forma e del contenuto. Il fatto è che pur logorato da tanti anni di ricerche il problema si ripone ancora vivo per il contatto che viene ad avere con un pubblico più vasto e impreparato al quale lo si vorrebbe tuttavia, almeno allo inizio, nascondere. E' questa un poco la conclusione alla quale si è giunti a Roma nella settimana di studi tenuta in gennaio dal Centro Sperimentale e che è stata riferita anche su «Bianco e Nero». «Nel corso di un dibattito — si è scritto — evitare soprattutto nel caso di spettatori poco provveduti sul piano estetico, informazioni e notizie diverse da quelle sul contenuto».

Io non riesco a fare queste divisioni. Non è che non si possa, in campi al di fuori dello spirito artistico, distinguere fra forma e contenuto — lo ammetteva lo stesso Croce — ma non lo ritengo opportuno.

A me sembra che il discorso lo si debba porre così: Di fronte a una pellicola, per me importante è incominciare a capire (e insegnare a capire) quello che il film sta raccontando e quello che vuol dire. Ma tutto questo con un metodo che io chiamerei *globale,* come quello in uso nelle scuole elementari, andando oltre evidentemente alla pura lettura delle immagini (che corrisponderebbero

alla interpretazione dei segni grafici con la differenza comunque che il segno-immagine e il segno-parola comportano) per giungere a una lettura estetica.

Logicamente il metodo comporta un meccanismo come quello di dover « concretizzare » subito, magari sbagliando (leggere mela invece di pera per fare l'esempio del metodo globale nelle scuole), ma da questo errore, ristudiando l'immagine, si deve, in continua integrazione, risalire al vero contenuto. Insomma uno studio della forma deve essere fatto e proprio come aiuto a mettere in risalto la scoperta che il regista ha compiuto con quel modo particolare di esprimersi e di fotografare. Quel modo di inquadrare, unico, insostituibile, mi ha rivelato una realtà, che magari è una realtà di proporzioni, di volumi, di accordi ma che sempre (se non siamo in presenza di elementi calligrafici) nasconde un'idea centrale. Ci sarà una gradualità, su questo sono d'accordo, nello scoprire tali verità. Tuttavia anche all'inizio, nelle prime più semplici scoperte, il metodo non dovrebbe differire da quello or ora esposto, e se ancora non si può fare un vero e proprio discorso estetico, tuttavia lo studio della forma che il metodo globale comporta, già lo prepara e lo sottointende, non lo rimanda..

Ma un'altra cosa è necessario tener presente: che lo spettatore incolto, cioè, ha in potenza tutti quei valori che si manifesteranno appieno più tardi. E' quello che il filosofo francese Alain diceva per il fanciullo che, proprio per queste sue possibilità potenziali, va educato 'impressionandolo gradevolmente e sensibilizzandolo attraverso la armonia dell'opera. Ecco l'inopportunità di rimandare un discorso tanto prezioso. Ma c'è dell'altro.

Una conoscenza ancora imperfetta, anche nell'adulto è sempre una conoscenza globale. Questa verità, oltre giustificare il metodo esposto, ci porge un ulteriore aiuto. Nel presentare un film che a noi appare già così ben individualizzato, bisogna tener conto dell'immaturità dello spettatore e di questo suo modo globale di vedere, del suo stato direi infantile di fronte allo spettacolo che gli fa confondere, per esempio, « Giulietta e Romeo » con la storia di « Amore infranto ». Il fatto, lontano dallo stupirci, ci avverte di una possibilità che già avevamo intravisto nelle deduzioni precedenti: cioè che l'esperienza scolastica può riuscire di grande aiuto a trovare una metodologia di dibattito e che uno studio approfondito in questo senso (forse qualcuno lo ha già fatto, non so) possa portare frutti abbondanti.

Insegnare secondo natura, si dice. Ecco il metodo globale. Ad esso si attribuisce una virtualità immensa purchè si tenga conto di tutto ciò che la frase « secondo natura » vuol dire, cioè secondo la personalità dell'individuo, la preparazione, la civiltà contemporanea, l'ambiente. Ecco allora rientrare in questo metodo pedagogico le inchieste indette dal Centro Sperimentale; così le proposte che spingono a cercare un elemento di « attivizzazione », come alcuni dicono, per agganciarsi al pubblico; ugualmente appare l'inutilità o quasi degli oratori venuti da fuori, occasionali. Perchè è proprio nella funzione didattica dell'ambiente che puntano soprattutto i programmi scolastici. Dall'ambiente a poco a poco emergono vari altri ambienti, si dice. Da mezzo metodologico esso diventerà così fine e funzione culturale.

Leggiamo ancora: la volontà dei piccoli allievi deve essere *aiutata*, non formata. Il giovane non è un oggetto ma un *soggetto*: non dobbiamo perciò dissuaderlo ma farlo agire con noi ed agire con lui. Non c'è forse qui la condanna a quel paternalismo contro il quale ci siamo lanciati un po' tutti, ma che aveva lasciato alcuni dubbiosi perchè non se ne vedeva chiaro il superamento? Eccolo: aiutare, senza velleità di formare o plasmare gli altri.

E' giunto il momento di concludere, e mi accorgo che il discorso poteva ridursi a sottolineare la necessità di insegnare a leggere il film. Dare i mezzi per avvicinarsi a qualsiasi pellicola anche quando sarà proiettata al di fuori dei « Cineforum » e dei Circoli. « Evitare dunque — già è stato detto — i facili slittamenti nelle notazioni occasionali sul tema e sul contenuto come fatto astratto » anche se, al contrario, parrebbe bene lasciar dir tutto, che parlino, basta che parlino. E' errato, anche se al momento, in quella serata, può tornare utile. Ma non torna utile per la formazione di una mentalità critica che sappia giudicare proprio quella data pellicola, quel contenuto, e rimanga pronta a fare altrettanto per qual-

siasi altro spettacolo. (Non parliamo poi di quanto il senso critico giovi in ogni occasione all'uomo e neutralizzi gli effetti demagogici ed eviti in una nazione — come osserva Gide — il sorgere di dittature. Sarebbe ragione sufficiente per spingerci a continuare il lavoro iniziato).

Non solo: posso, è vero, fare del cinema un'« occasione ». Ma finirò per dire sempre cose mie, sempre idee mie rischiando di non scoprire niente dalle pellicole che ho visto. Ecco perchè devo partire dalla lettura delle pellicole che ho visto. Ecco il pericolo. Ecco perchè devo partire dalla lettura del film. Scoprirò cose che mi sarebbero sfuggite, cose dell'autore. Solo dopo potrò « dire la mia ».

Cordialmente

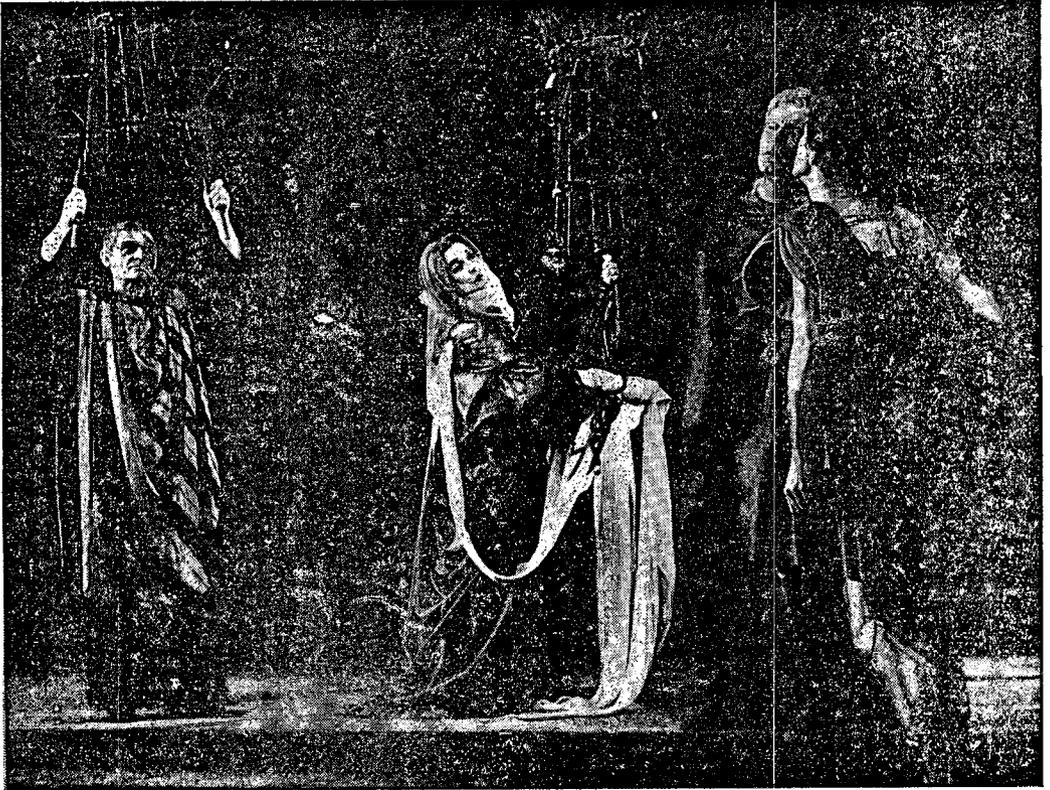
ACHILLE BERBENNI

Il mese

RENÉ CLAIR A VENEZIA. — La Giuria della XVIII Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia sarà presieduta da René Clair. Ecco il testo della lettera con la quale Clair ha risposto accettando l'incarico propostogli dal direttore della Mostra veneziana, Luigi Floris Ammannati: « Monsieur le Directeur et cher ami, je vous remercie de votre lettre du 7 juin dans laquelle vous voulez bien me proposer la présidence du Jury de la XVIIIème Exposition d'art cinématographique de Venise. Permettez moi de donner à cette proposition le caractère d'un hommage amical rendu au cinéma français, et non pas à ma seule personne, par le cinéma italien à qui nous devons tant de chef d'oeuvres. C'est à ce titre que j'ai le grand honneur de l'accepter en vous assurant de ma reconnaissance. Je vous prie d'agréer, Monsier le Directeur et cher ami, l'expression de mes sentiments dévouès. René Clair ». L'ultimo film del grande regista francese, *Porte des Lilas*, cui recentemente è stato assegnato il « Gran premio del cinema francese », sarà presentato in « prima » mondiale, fuori concorso, nella serata di chiusura della prossima Mostra internazionale d'arte cinematografica di Venezia.

* * *

FINE DELL'E.N.I.C. — Ai primi di giugno, in base a un accordo firmato dai liquidatori Torello Ciucci e Alfonso Corbo, l'E.N.I.C. ha cessato la sua attività di noleggio. Come è noto, una nuova società, la Euro International Film, ha rilevato il magazzino film e la rete di noleggio E.N.I.C. assumendosi nel contempo l'onere di assorbire una rilevante percentuale di personale adibito al settore distribuzione E.N.I.C. Sugli scopi perseguiti in sede di liquidazione e sulla nuova situazione venutasi a creare in seguito all'accordo con la Euro International, Torello Ciucci, in un'intervista concessa alle Agenzie cinematografiche, ha dichiarato: « La situazione determinatasi in seguito all'accordo da noi raggiunto con la Euro International Film, va riguardata sotto il profilo politico-cinematografico, economico e sociale. Sul piano politico-cinematografico, nei confronti della precedente situazione dell'Ente, il nostro intervento non ha portato nessun sostanziale mutamento: nè vantaggi nè svantaggi, dunque, perchè l'E.N.I.C., oberata dai debiti e dalle passività, da alcuni anni non era più in grado di tenere una politica fattiva ed efficace nel settore cinematografico. Solo in teoria, perciò, ma non certo in pratica, l'Ente poteva avere un peso politico. Al contrario — ha precisato Torello Ciucci — la nuova organizzazione, la Euro International, che ha assorbito il nostro magazzino film, essendo priva di debiti potrà effettivamente operare nel settore politico-cinematografico contribuendo ad un efficace sviluppo del film nazionale. Dal punto di vista economico — ha proseguito Torello Ciucci — l'accordo con la Euro International condurrà senz'altro ad un risultato positivo, poichè è nostro proposito operare costruttivamente nell'ambito della cinematografia nazionale: indubbiamente era l'unica soluzione possibile poichè non poteva procrastinarsi oltre una situazione resasi via via sempre più insostenibile.

« Il bilancio dell'E.N.I.C. presentava, al 31 dicembre 1956, un deficit patrimoniale di sei miliardi. Tale cospicuo disavanzo si era formato perchè, trattandosi di un Ente il cui capitale era totalmente dello Stato, gli amministratori avevano potuto ottenere facilitazioni creditizie senza garanzie patrimoniali adeguate, in misura certamente molto superiore a quello che di norma avrebbe ottenuto un privato. Tali crediti erano necessari sia per far fronte alla rilevante massa di interessi passivi gravanti sull'azienda sia per turare le falle aperte dalle non lievi perdite di noleggio. E' evidente quindi che la formula di azienda ad intero capitale statale ha reso un negativo servizio allo Stato perchè, mentre una azienda privata dopo i primi risultati deficitari sarebbe corsa ai ripari o sarebbe caduto in dissesto secondo le norme di legge, limitando le sue perdite a quelle del capitale sociale investito, l'ENIC, dietro l'usbergo dello Stato azionista, ha potuto per tanti e tanti anni accumulare debiti su debiti e portare così ad una perdita netta di dieci volte superiore al capitale sociale. Quindi l'azienda — ha proseguito Torello Ciucci — non poteva che essere liquidata. Era assurdo procedere oltre, nè lo Stato poteva assumersi l'onere di coprire il passivo dell'Ente. Da parte nostra abbiamo cercato di salvare il salvabile operando in tal modo da soddisfare sia il mondo cinematografico che il mondo del lavoro. Abbiamo soddisfatto il mondo cinematografico rifiutando delle vantaggiosissime offerte americane, trovando concorde in questo il competente Ministro, e, affidando il noleggio ad una nuova casa che ha assorbito l'80% del personale E.N.I.C., abbiamo soddisfatto anche il mondo del lavoro. Il liquidatore ha avuto precise disposizioni dal Governo affinchè fosse soprattutto salvaguardata la possibilità di lavoro della massa del personale che alla data del 31 dicembre 1956 consisteva in 1.242 unità, di cui

Una scena del Tito Andronico *di Shakespeare, mirabilmente rappresentato a Venezia, nel quadro del Festival internazionale del teatro, dallo Shakespeare Memorial Theatre per l'interpretazione di Laurence Oliver e Vivien Leigh e la regia di Peter Brook. Dello spettacolo veneziano parla Giulio Cesare Castello in una nota in questo fascicolo di " Bianco e Nero ".*

271 nel settore noleggio-distribuzione e 971 nel settore esercizio-sale. Il risultato ottenuto dall'accordo con l'Euro International Film garantisce il reimpiego di circa 110 unità nel settore noleggio passato alla società privata ed il mantenimento in servizio presso l'E.C.I. (Società di proprietà dell'ENIC) di quasi tutto il personale addetto all'esercizio-sale, con nuovo contratto di lavoro conforme alle norme vigenti. Indubbiamente se l'assorbimento degli impiegati delle varie agenzie da parte della Euro International ha raggiunto percentuali rilevantissime in provincia, meno rosea si presenta la situazione a Roma, ma, certo, non ci era consentito fare di più.

« Ora — ha concluso Ciucci — stiamo cercando di valorizzare le società minori, come l'E.C.I., collegate all'E.N.I.C. trasferendo in esse buona parte delle sale del circuito E.N.I.C. Lo Stato, infatti, ha limitato il suo intervento al funzionamento di queste sale che costituiscono sicuramente un attivo economico. Così a Roma tutte le sale appartenenti al circuito E.N.I.C. sono state trasferite al circuito E.C.I. e lentamente si sta seguendo lo stesso processo nelle altre città. In seguito l'intervento statale troverà altre soluzioni atte ad ampliare l'attività e sopratutto miranti al potenziamento del circuito cinematografico, mediante lo studio di future possibilità ».

* * *

I COSTI DI PRODUZIONE IN GRAN BRETAGNA. — Un incremento assai notevole nei costi di produzione dei principali film britannici si rileva dalla lettura del rapporto annuale della « National Film Finance Corporation », pubblicato in questi giorni. La N.F.F.C. è il principale strumento con il quale il Governo interviene ad aiutare finanziariamente — mediante prestiti — questa branca dell'industria nazionale. Nel 1955-56 il costo totale di venti film appartenenti alla categoria di quelli comportanti un costo superiore alle 75 mila sterline (130 milioni di lire circa) fu pari a 2.762.417 sterline (oltre 4 miliardi e mezzo di lire), con una media di 138.120 sterline per film.

Nel 1956-57, periodo in cui sono stati completati 19 film appartenenti alla stessa classe, il costo totale è salito a 3.063.854 sterline (oltre 5 miliardi di lire), con una media di 161.255 sterline per film. Il fattore principale del fenomeno, stando al rapporto, è stato l'aumento nei compensi pagabili ai direttori di produzione, ai registi, agli artisti, ai soggettisti, agli sceneggia-

tori ed ai tecnici. Negli ultimi due anni il costo medio di una giornata di lavorazione è salito da 2.619 a 2.840 sterline. Peraltro il numero medio di giorni di lavorazione richiesti per ciascun film è stato ridotto da 46 a 39: ecco così che ogni giorno di lavorazione riempie 135 secondi di effettiva proiezione, laddove nel periodo 1954-55 ne riempiva solamente 116.

Circa la metà dei film a lungometraggio prodotti in Gran Bretagna godono della assistenza finanziaria della « National Film Finance Corporation »: il nuovo contributo obbligatorio prelevabile sul prezzo dei biglietti di ingresso nei vari cinema a partire dall'ottobre prossimo dovrebbe portare l'ammontare del fondo destinato alla produzione nazionale da 2 milioni e 700.000 sterline a 3 milioni e 750.000 sterline ogni anno.

Nel mettere in risalto la necessità di produrre film che esercitino un maggiore richiamo internazionale, la « National Film Finance Corporation » nota con soddisfazione che gli sforzi dell'industria vengono ora diretti verso il raggiungimento di maggiori profitti dai mercati di sfruttamento oltremare. Recentemente si è appreso che i film britannici stanno ottenendo un grande successo in patria. Una indagine di opinione pubblica effettuata fra gli esercenti nel 1956 rivelò che sei film britannici figuravano fra i dieci più popolari proiettati allora sugli schermi nazionali: tre di quei film erano stati prodotti con il contributo della N.F.F.C. Si trattava esattamente di *It's Great To Be Young, Private's Progress* e *The Baby and the Battleship*.

* * *

Gli Stati Uniti e il Mercato cinematografico europeo. — La creazione di un Mercato europeo viene interpretata dai circoli cinematografici statunitensi come una seria minaccia per l'industria americana nei prossimi anni. I dirigenti europei dell'Associazione americana per l'esportazione cinematografica (MPEA) hanno già prospettato gli svantaggi che la realizzazione di un mercato unico in Europa porterebbe alle società americane che in Europa hanno grossi interessi in gioco. E' stato in sostanza espresso il timore che i recenti accordi di Roma possano dar vita nel campo cinematografico a clausole restrittive o alla creazione di un « blocco » europeo cui l'industria cinematografica statunitense dovrebbe rivolgersi per ogni trattativa.

« Una visita in Europa dà l'impressione che mai prima d'ora tanti si sono sforzati e con tanta costanza per creare una comune attività cinematografica europea — scrive Fred Hift nell'autorevole settimanale cinematografico « Variety » —. In Francia, in Italia, in Germania, in Inghilterra si parla di unificazione nei ranghi dirigenti e di solidarietà economica. Alla base si trovano due importanti fattori: la preoccupazione per il futuro delle produzioni locali (quella italiana, ad esempio, ha raggiunto il livello più basso) e l'ambizione di infrangere la posizione di dominio raggiunta da Hollywood ». L'articolo della rivista americana afferma che i maggiori alleati europei delle case cinematografiche statunitensi sono i proprietari di sale di spettacolo, i quali contano sui film americani per attirare il grosso pubblico. Più oltre vengono riportate alcune dichiarazioni del presidente dell'ANICA, Eitel Monaco, secondo il quale il Mercato europeo faciliterà la coproduzione tra i diversi Paesi, mentre si sottolinea come egli abbia però aggiunto di ritenere che non verrà comunque diminuito il numero dei film americani importati in Italia.

Il serio interesse con cui gli americani considerano i futuri sviluppi del Mercato europeo nel campo cinematografico risulta evidente nel rapporto presentato da Eric Johnston, presidente della Motion Picture Export Association. « Il prossimo anno sarà cruciale, specie all'estero — ha affermato Johnston —. La nostra industria è danneggiata dal desiderio di molte nazioni di proteggere ed espandere la propria industria cinematografica, sotto l'impulso della crescente concorrenza televisiva, che ha seriamente colpito i mercati esteri ». La preoccupazione del presidente dell'Associazione esportatrice americana appare inoltre chiaramente espressa nelle sue dichiarazioni relative alla diffusione in Europa di accordi bilaterali che contenendo tra l'altro norme di coproduzione, quote di importazione ed esenzioni fiscali, pongono i film americani « in una posizione di svantaggio ». Johnston ha infine auspicato una più diretta collaborazione nel campo della distribuzione estera, rilevando con un certo ottimismo come la produzione americana continui ad essere richiesta e favorita dal pubblico mondiale.

* * *

L'andamento del mercato cinematografico americano — La crisi del cinema non ha colpito soltanto questa o quella nazione, ma è piuttosto un « fenomeno » che dall'avvento della televisione riguarda da presso le cinematografie di tutto il mondo. Anche Hollywood, che per essere la roccaforte del cinema come fatto industriale, sembrava la più qualificata a resistere ha avvertito profondamente i sintomi della crisi. I dati che seguono riguardano le voci produzione, esportazione, sfruttamento, esercizio del mercato cinematografico americano all'inizio del 1957, e indicano con chiarezza che anche Hollywood ha avvertito la crisi e che è ancora lontana dal superarla.

Tenendo presente che nel 1932 l'America aveva prodotto 489 film, nel 1937, 567 (tale cifra rappresenta il più alto livello toccato dalla produzione americana e costituisce anche un record mondiale, poichè nessuna nazione dall'avvento del cinema l'ha mai superata) 491 film nel 1938, 394 nel 1948, 361 nel 1949, 395 nel 1950, 379 nel 1951, 368 nel 1952, 354 nel 1953, 303 nel 1954 e 305 nel 1955, appare evidente il costante decremento della produzione hollywoodiana. I dati dimostrano come la crisi abbia fatto sentire maggiormente i suoi effetti dal 1953 al 1954. Dai 354 film prodotti nel 1953 si è infatti scesi ai 303 del 1954 con un decremento di ben 51 film. La situazione si è in seguito stabilizzata: infatti lo scarto dei film prodotti nel 1954 riguardo a quelli del 1955 è irrilevante: si tratta infatti di uno scarto di due film che non può certo autorizzare ad alcuna conclusione di sorta, se si esclude naturalmente la « permanenza di uno stato di crisi ».

Il costo dei film prodotti nel 1955 varia dai due ai cinque milioni di dollari.

170 piccoli produttori girano film per la TV. Circa 250 film prodotti dal '49 al '56 sono stati venduti alla TV e tale cifra sale a circa 2.000 per i film prodotti anteriormente al 1949.

Gli incassi dei distributori (36 per cento dei proventi), raggiungono i 421,9 milioni di dollari. I proventi di distribuzione assicurati dai mercati esteri hanno raggiunto la percentuale del 50% contro quella del 25% del 1939. I nove mercati più importanti del cinema americano sono nell'ordine: Gran Bretagna, Italia, Francia, Giappone, Svezia, Australia, Sud Africa, Germania Occidentale e Brasile. La 20th. Century Fox è la casa che possiede il maggior numero di sale cinematografiche all'estero.

Dai dati elencati è possibile rilevare che si è verificata una diminuzione del numero dei film realizzati e che c'è stato un aumento improvviso del costo dei film dovuto sopratutto al carattere « internazionale » dei film stessi. Inoltre sul mercato americano si verifica attualmente una tendenza verso la decentralizzazione a causa del sorgere delle molte società « indipendenti » di produzione; si tende alla ripartizione dei rischi col partecipare agli affari extra cinematografici; si effettua una meticolosa penetrazione nei mercati esteri con l'acquisto di nuove sale. E' da notarsi inoltre la vendita di film piuttosto recenti alla TV e un certo ottimismo negli ambienti della produzione che lascia ben sperare nel prossimo futuro. La produzione americana continuerà secondo le previsioni a realizzare un numero sempre crescente di film esclusivamente per la TV.

Il numero dei cinema funzionanti era nel 1955 negli Stati Uniti di 19.200, di cui 14.613 sale e 4.587 « drive in ». Nel 1955, su 19.200 sale, 12.500 offrivano il doppio programma; 5.200 erano passive e molte altre sopravvivevano con la vendita di bibite e dolciumi; su 19.200 sale, circa 16.000 sono arredate per il Cinemascope. Gli incassi totali hanno raggiunto 1.416 milioni di dollari: 1.187 milioni di dollari sono gli incassi delle sale, 229 milioni di dollari gli incassi dei « drive in ». Una parte dei proventi totali delle sale è costituita dagli incassi per bibite e dolciumi che sono attualmente saliti a sei volte rispetto al 1946. Profitti e perdite delle sale nel 1954: — 11,8. Tariffa media di noleggio dei film per il 1956: 36% dei proventi lordi. Stipendi versati dall'esercizio: in totale 291 milioni di dollari nel 1954 (303 nel '48) di cui: dalle sale in totale 248 nel 1954 (295 nel '48), dai « drive in » in totale 43 nel 1954 (8 nel '48). Numero di spettatori nel 1955: 2.400 milioni; media per settimana nel 1955: 46 milioni; frequenza per abitante: 15,5 volte all'anno. Nel 1946 il 61% degli adulti andava al cinema una volta alla settimana; nel 1955 tale percentuale è scesa al 25%.

Osservazioni: i 4.587 « drive in » compensano in certo qual modo il numero delle sale colpite dalla depressione. Alla modifica della struttura corrisponde una modifica di profilo economico: il massimo degli incassi si verifica in estate e non più nell'inverno (a seguito dell'introduzione dei « drive in »); la media annuale settimanale segna un regresso del 45% rispetto al 1946 (e ciò nonostante un importante sviluppo della produzione). Si verifica una insufficiente offerta di film nei confronti della domanda degli esercenti e il tasso di noleggio dei film è in forte aumento: le piccole sale ne subiscono le conseguenze. A differenza delle altre, le piccole sale dei grandi centri e quelle dei piccoli centri sono generalmente in cattive condizioni.

Osservazioni generali: prima della guerra (popolazione: 123 milioni) gli Stati Uniti fornivano 90 milioni di spettatori per settimana. Nel 1956 (popolazione: 167 milioni), ne forniscono solo dai 46 ai 50 milioni, mentre, col ritmo precedente se ne dovrebbero registrare 122 milioni. La frequenza annua scende così all'indice 15,5 contro quello di 38 dell'anteguerra. Il regresso della frequenza non è dovuto soltanto alla TV. Molti cambiamenti si sono prodotti nelle abitudini sociali e in particolare: allontanamento massiccio delle popolazioni dalle città verso i dintorni.

La TV dal 1948 al 1956, si è sviluppata in ragione di 185 volte: il 70% circa delle famiglie possiede un televisore. La TV comincia ad offrire gratis la visione a domicilio (una parte delle sale americane non offre che mediocre conforto e la proiezione è spesso disturbata da una parte di pubblico ineducato) di buoni film degli anni passati, e offrirà certamente tra poco con un supplemento di un mezzo dollaro, la visione di film recenti o realizzati espressamente per la TV.

Previsioni: dalla seconda parte della primavera alla fine dell'estate, la maggior parte degli spettatori predilige i « drive in ». Durante l'autunno e l'inverno, la maggior parte degli spettatori si orienta verso la TV. Tale prospettiva porterebbe alla diminuzione dell'importanza delle sale specialmente di quelle dei piccoli centri. In quanto alla produzione, si prevede che continuerà col ritmo attuale dedicandosi al film di costo elevato e di grandi possibilità, a soggetto « internazionale » destinati esclusivamente ai normali circuiti delle città-chiave USA e per l'esportazione.

Vita del C. S. C.

Il Sottosegretario Resta al Centro Sperimentale. — Qualche giorno dopo la sua nomina a Sottosegretario per lo Spettacolo, l'on. prof. Raffaele Resta si è recato in visita al Centro Sperimentale di cinematografia, ricevuto dal presidente Michele Lacalamita e dal direttore Leonardo Fioravanti. Nell'Aula magna del Centro, dove erano riuniti gli insegnanti, gli allievi e il personale, Michele Lacalamita ha ringraziato il Sottosegretario per la visita e gli ha illustrato brevemente lo sviluppo del Centro, dalla sua costituzione ad oggi, e i programmi per l'attività futura. L'on. Resta si è dichiarato lieto di aver dedicato la sua prima visita « esterna » al Centro Sperimentale di cinematografia, da lui definito « scuola superiore di cinema ». « Considero il Centro la creatura più viva della cultura cinematografica, in quanto fucina del progresso del nostro cinema, e mi propongo di seguire da vicino la sua attività » — ha detto il Sottose-

gretario, assicurando il suo appoggio e la comprensione per i problemi del Centro. L'on. Resta si è poi recato in visita alle aule e alle attrezzature e ha assistito nei teatri di posa del C.S.C. alle riprese di uno « short » diretto e interpretato dagli allievi. Infine sono stati proiettati all'illustre ospite alcuni mediometraggi realizzati dagli allievi e gli sono stati offerti gli ultimi volumi delle edizioni del C.S.C.

* * *

« LE NOTTI DI CABIRIA » A BARI. — L'uscita del numero di giugno di « Bianco e Nero » è stata contemporanea a una manifestazione organizzata dal Centro Sperimentale di cinematografia e dalla nostra rivista e svoltasi a Bari con grande successo di pubblico, nel quadro del VII Maggio barese. Con l'intervento del Sottosegretario per lo Spettacolo on. Resta, del presidente del C.S.C. Lacalamita, dell'attrice Giulietta Masina, protagonista del film, e di numerose autorità, è stato proiettato in « prima » nazionale il film *Le notti di Cabiria* di Federico Fellini. Per l'occasione è stata data notizia della prossima istituzione a Bari di un Corso di cultura cinematografica per iniziativa del C.S.C. e con la collaborazione della Direzione generale dello Spettacolo.

* * *

TERMINATO IL CORSO PER INSEGNANTI. — Con il completamento del ciclo dedicato a Charlie Chaplin, si è chiuso a Roma il primo Corso di cultura cinematografica per insegnanti, organizzato dal Centro Sperimentale di cinematografia in collaborazione con il Centro sussidi audiovisivi. Il dott. Fernaldo Di Giammatteo ha chiuso il ciclo parlando dell'attuale posizione di Chaplin nella storia del cinema. Scopo dell'iniziativa era quello di preparare degli insegnanti che sappiano dirigere nelle scuole dibattiti in materia di cinema; il Corso è stato perciò impostato in modo che gli organizzatori e gli stessi partecipanti avessero immediata percezione delle possibilità dei singoli ad assolvere il compito prefisso. E' stato rilevato che in un dirigente di dibattito, oltre ad una specifica preparazione cinematografica, sono necessari la comunicatività per entrare subito in contatto con il pubblico, la sensibilità per cogliere anche nell'esposizione poco appropriata elementi o intuizioni utili al dibattito, infine una capacità di sintesi per raccogliere tutte le idee e convogliare il dibattito verso una positiva conclusione. Al termine dell'ultimo dibattito il preside prof. Giuseppe Spezzaferro, del Centro Sussidi audio-visivi, nel dichiararsi soddisfatto dei risultati raggiunti, ha prospettato le linee di quello che sarà il Corso nel prossimo anno scolastico, e ha ringraziato il C.S.C. per aver dato vita a questa nuova e vitale collaborazione tra cinema e scuola.

* * *

IL CORSO PER STUDENTI MEDI A ROMA. — Con la proiezione del film *La tragedia della miniera* di Pabst si è concluso recentemente a Roma il Corso di cultura cinematografica organizzato in collaborazione tra il Centro Sperimentale di cinematografia e l'Unione romana studenti medi. Durante il Corso, iniziatosi in dicembre, è stato proiettato un ciclo di film d'archivio dedicato ai grandi maestri del cinema con la presentazione di opere di Chaplin, Carné, Eisenstein e Flaherty. Tutte le proiezioni sono state seguite da dibattiti nei quali sono state illustrate le personalità dei quattro grandi registi e si sono approfonditi alcuni particolari argomenti di storia e tecnica del cinema.

* * *

ESAMI AL C.S.C. — Si sono diplomati quest'anno al Centro Sperimentale di cinematografia i seguenti allievi:

Recitazione: Antonio Angelucci, Rik Battaglia, Mara Chianetta, Cristina De Angeli, Luisa Mattioli, Jole Mauro, Anna Maria Mustari, Maria Eleonora Panetta, Edoardo Peccerillo, Isarco Ravaioli.

Regia: Ernesto Gastaldi, Roberto Pariante, e, come uditori stranieri, Moreno Alvaro Gonzales, Gerson Tavares, Yoici Matsue, Tersichore Colosof e Lily Veenman.

Scenografia: uditore straniero Abd El Karim Salah El Din.

Costume: Walther Baldessarini.

Ottica: Pietro Morbidelli, Mario Scardovi, Alessandro Spina, e, come uditori stranieri, Evangelo Kalivas e Hector Rios.

Fonica: uditore straniero Giovanni Vassilopulos.

Direzione di produzione: Armando Govoni, Ermete Paolucci, Saverio Scriponi.

Sono stati ammessi al 2° anno:

Recitazione: Francesca Badeschi, Ignazio Dolce, Concetta Gloriani, Maria Diana Rabito, Angelo Zanolli, e, come uditori stranieri, Gregor Bals e Irene Labhart.

Regia: Luciano Arancio, Giovanni Fago, Gianfranco Mingozzi, Giancarlo Romani Adani, Gabriella Rossetto, Benilde Vittori, nonchè l'uditore italiano Marcello Ugolini, e gli uditori stranieri Fernando Arce, Luis Carlos Do Couto, Luis Font, Salah El Din Walaa.

Costume: Giulia Deriu, Angela Sammaciccia.

Ottica: Antonio Cerra, Aldo De Robertis, Marcello Gallinelli, Luciano Tovoli, Luigi Vettore, nonchè l'uditore italiano Alberto Papafava e gli uditori stranieri Nestor Almendros e Dutta Gupta.

Direzione di produzione: Antonio Garzarelli, Luigi Giusti, Ugo Novello, Alfredo Tucci e Natalino Vicario.

Gli esami si sono svolti nei giorni 10, 11, 12 e 13 giugno. Le commissioni, presiedute dal direttore del Centro, Leonardo Fioravanti, erano così composte: *recitazione*: Guido Cincotti, Raja Garosci, Renato Magini, Fausto Montesanti, Carlo Nebiolo, Dina Perbellini, Carlo Tamberlani; *regia*: Alessandro Blasetti, Valentino Brosio, Giulio Cesare Castello, Luigi Comencini, Angelo D'Alessandro, Virgilio Marchi, Mario Motta, Giorgio Prosperi, Maria Rosada, Antonio Valente; *scenografia*: Livio Luppi, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Antonio Valente, Francesco Paolo Volta; *costume*: Livio Luppi, Alessandro Manetti, Virgilio Marchi, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Antonio Valente; *ottica e fonica*: Guido Cincotti, Libero Innamorati, Guido Marpicati, Romano Mergè, Giulio Monteleoni, Fausto Montesanti, Carlo Nebiolo, Lamberto Prioreschi, Gaetano Ventimiglia; *direzione di produzione*: Fiorentino Archidiacono, Valentino Brosio, Domenica De Gregorio, Enrico Giannelli, Antonio Giurgola, Leone Massimo, Fausto Montesanti, Maria Rosada, Antonio Valente, Francesco Paolo Volta.

Il gioco dello scetticismo in Renato Castellani

di FERNALDO DI GIAMMATTEO

Quand'era giovane, Castellani si vestiva con le penne del pavone. Regista esordiente di cultura un poco snob, prese tra le mani una romantica storia di Puskin, densa di strazi femminili e di bravate di maschi che hanno il senso dell'onore. Doveva apparirgli un bel gesto cominciare con una materia così amabile e colta. In tal modo, fece *Un colpo di pistola,* nel 1941, e tutti lo dissero un formalista che, per evitare gli impegni del regime, si era accodato ai fautori della « prosa d'arte » cinematografica. Non aveva compiuto un grande sforzo, a dire il vero, perchè il talento é l'indifferenza (morale) lo aiutarono assai bene nell'impresa.

Con un pizzico di umanità in più, si accostò l'anno seguente alla storia lacrimevole di *Zazà.* Cercò di abbandonarsi alla commozione che suscitava l'infelice personaggio, ma cercò anche di tener d'occhio — come è stato osservato — lo stile composito e barocco di Sternberg, un regista che ammirava profondamente. Forse credeva, con questo, di spacciarsi per un sensuale narratore di passioni squisite, secondo le formule del decadentismo europeo che l'austro-americano manipolava egregiamente. Senonchè a lui difettavano sensualità e passione. Se avesse continuato su quella strada non avrebbe probabilmente cavato un ragno dal buco; al massimo sarebbe divenuto un Ophüls minore, e certo meno raffinato di Ophüls. Di arrivare all'altezza dello Sternberg «classico» nemmeno parlarne.

Non continuò, infatti, perchè era tra l'altro dotato di sveglia intelligenza. Ripiegò subito sulla riduzione di un tranquillo romanzo casalingo (« I giganti innamorati » di Salvator Gotta) e compose *La donna della montagna* (1943). Poi tacque per tre anni, gli anni in cui l'Italia si sfasciava e rinasceva; e nasceva il neorealismo. Chiu-

so il primo capitolo senza aver fatto nulla di eccezionale, Castellani aveva però dato un'indicazione utile a chi voleva occuparsi di lui: mostrava una spiccata preferenza per i personaggi femminili al centro delle storie, in funzione di motivo conduttore degli avvenimenti. E dopo? L'avvenire era buio anche per lui. Anzi più per lui che per molti altri. Ci si poteva a buon diritto domandare, alle soglie del nuovo periodo di storia: faceva davvero per Castellani l'Italia della guerra e del dopoguerra? Nessuno l'avrebbe saputo dire, nemmeno l'interessato. E' sicuro, comunque, che egli attraversò una crisi spirituale grossa e grave, se per un momento ebbe l'idea di un film sulla Resistenza. C'era da cambiar tutto, dunque. Facile a dirsi, ma tutt'altro che facile a realizzarsi, per un temperamento fine e freddo come il suo, sprovvisto di entusiasmo sociale, sdegnoso quanto bastava per non partecipare ai tentativi del neorealismo.

Non diresse il film sulla Resistenza, si capisce. Preferì la storiella di *Mio figlio professore* (1946), che sfruttava l'improvvisa popolarità Aldo Fabrizi e narrava i casi semplici del bidello pacioccone e tutto cuore di un liceo cittadino. Non s'era accorto che i tempi erano cambiati? Si direbbe di no. Con il film, pareva intendesse dimostrare che sono sempre uguali queste patetiche famiglie italiane immerse sino al collo nelle faccende di ogni giorno (hanno un solo problema che le affligge: assicurare ai figli un avvenire rispettabile, un gradino più su dei padri). Castellani cantava, sotto sotto, l'apologia del piccolo borghese, negli anni in cui il populismo dominava incontrastato. Sfoggiava una placida indifferenza per le cose del mondo.

Ecco, si poteva fin da quell'istante escludere che sarebbe divenuto un poeta civile. Questo non implicava necessariamente che dovesse vivere nella stratosfera. Lasciamo passare indisturbato — come in effetti passò — *Mio figlio professore,* film mediocre, che mirava solo ad essere brillante senza riuscirvi troppo. E andiamo avanti. Due anni dopo Castellani si dichiarava meglio. Si dichiarava per la prima volta, se vogliamo esser precisi, con *Sotto il sole di Roma.* La novità fece scalpore perchè era realmente una novità inattesa nel clima neorealistico. Forse senza avvedersene, istintivamente, il regista scoprì per il cinema italiano l'antica tradizione nazionale della beffa (qualcuno si inalbera se buttiamo lì il nome del Boccaccio?) e la inserì di prepotenza nel mondo tormentato

della guerra e del dopoguerra. Li si poteva giudicare come si voleva, ma i giovanotti romani che superano le traversie dell'occupazione della borsanera e della fame rispondendo con strafottenza alla malasorte o alle avventure occasionali (ricordate l'incontro di Geppa con gli inglesi che debbono andare a Cassino?) rappresentavano una rivolta istintiva — nè patetica nè socialmente impegnata ma pur sempre rivolta — contro le miserie dell'Italia. Castellani si prefiggeva solo di essere cafone quanto possibile, portando alla luce il fondo becero dell'anima nazionale, mentre intorno a lui altri registi meditavano seriamente, con animo commosso, sulla sorte degli umili. In un solo punto accettava l'impostazione neorealistica che gli altri davano al cinema italiano; in un punto forse secondario: l'impiego degli attori improvvisati, scelti fra la gente comune. Anche lui voleva mostrarsi « vero » per qualcosa, evitando di inseguire le farfalle in un momento difficile per la vita del paese. Solo per qualcosa, intendiamoci, perchè poi delle difficoltà nazionali non gli importava un corno.

Il passo, in ogni modo, era fatto. Castellani acquistava, anche di fronte a se stesso, una fisionomia personale. Tentò di imporla, d'ora in poi, ai suoi collaboratori, per sfruttarne le energie nella giusta direzione. Con *Sotto il sole di Roma* aveva scoperto Margadonna, al quale va attribuito quel tono bonario e dialettale che accompagna qua e là il gusto della beffa; una vernice di umanità spicciola (e assai opportuna in quella sede) che si sovrappose al sarcasmo amaro del regista. Per *E' primavera...* (1949) si rivolse a Zavattini. Fu un incontro strano, che diede risultati stranissimi. La storia del soldato sfarfallone, bigamo per leggerezza, non riuscì niente più che un piccolo aneddoto, d'una gracilità impressionante. Castellani ne approfittò per divertirsi alle spalle della vita militare (il brano della rivista è un formidabile tocco satirico) e dei pregiudizi della brava gente. La vicenda non gli interessava più di tanto. Accumulò i molti fatterelli l'uno sull'altro, con uno stile svagato e sornione di cui non si potevano ancora apprezzare le qualità — qui inconsistenti — ma di cui si avvertivano bene i difetti. Stringi stringi, di quella farandola di trovatine non restava in mano nulla: erano troppo dispersive, anche se graziose.

Zavattini non aveva saputo aiutare Castellani a definirsi completamente. Mancava ancora un tema preciso, un centro di riferimento, a questa testa balzana di regista. Si poteva vagamente ca-

pire a che aspirasse; non si capiva, invecé, se sarebbe mai riuscito a coordinare le sue intenzioni — e il suo stile — in un nucleo poetico. Toccherà di nuovo a Margadonna (e in parte a Titina De Filippo, coautrice dei dialoghi) soccorrere Castellani in fase di sceneggiatura, e questa volta in modo definitivo. La semplicità e l'arguzia di uno sceneggiatore alieno dalle complicazioni intellettuali costringeranno il regista ad impegnarsi, per la prima volta realmente, con i personaggi. Se era vero che Castellani amava irridere l'umanità senza troppi peli sulla lingua (lo dimostravano *Sotto il sole di Roma* ed *E' primavera...*), non era meno vero che egli possedeva la capacità insospettata di commuoversi per la purezza di certe psicologie giovanili, di intenerirsi garbatamente dinanzi al sorgere dell'amore. Glielo rivelò Margadonna, offrendogli, con la schiettezza un po' brusca dell'uomo semplice, un aiuto sostanziale. Ne venne fuori *Due soldi di speranza,* il capolavoro di Castellani.

Non ci si poteva più ingannare, il risultato parlava da sè. Carmela e Antonio, gli innamorati, sono personaggi chiari e robusti. I loro incontri d'amore — lei aggressiva, rozza e felice; lui esitante e preoccupato per la responsabilità che sta per assumersi — hanno un carattere ben definito. Sanno di trepidazione, di ritrosia, di impaccio. La strafottenza di Castellani non scompare (se scomparisse, certo il regista tradirebbe la sua natura) ma viene immersa in un nuovo calore umano. In *Sotto il sole di Roma,* il gusto popolaresco d'una vita affrontata gagliardamente, a dispetto delle convenzioni e delle tristezze quotidiane, pareva una scommessa o una sfida, un atteggiamento gratuito, tutto di testa. Qui, invece, si fa corposo e concreto, si traduce in azioni giustificate non solo dalla psicologia degli innamorati ma anche dall'ambiente, dal povero mondo meridionale oppresso da una fame secolare e da altrettanto secolari pregiudizi.

Possiamo anche tralasciare le polemiche che si accesero intorno a *Due soldi di speranza,* al tono più o meno « evasivo » e « ottimistico » del film, alle conseguenze che esso avrebbe avuto nello spianare la strada alla serie dei « pane e amore » (per iniziativa di Margadonna, pronto a sfruttare il successo), perchè, pur essendo importanti in generale, non hanno molti rapporti con il « fenomeno » Castellani che qui interessa. Guardiamo il personaggio di Carmela, piuttosto. Che riveli, in misura qualche volta stupenda, la presenza di quella visione pura e idillica che il regista

ha della giovinezza, non occorrerà dimostrarlo, tanto è evidente. Ma v'è altro. Un'osservazione più accurata mostra che Carmela è la personalità che domina da un capo all'altro del film. Il gioco d'amore lo conduce lei, scaltra e imperiosa, senza che Antonio null'altro possa fare che seguirla remissivo. Ora, se questo fosse un elemento che compare qui per la prima volta, ci limiteremo a segnalarlo, ma elemento nuovo non è affatto. E' sempre accaduto così, in Castellani. Lo si è visto ai suoi esordi, lo si è visto, sempre meglio, in seguito. Per lui, l'uomo è un debole o un irresoluto, nei rapporti d'amore. Un succube, talvolta perfino uno sciocco che cade nel ridicolo. Ricordiamo il Ciro di *Sotto il sole di Roma,* disarmato e in fondo abbastanza meschino nei confronti di Iris; ricordiamo il fatuo e irresponsabile giovanotto toscano di *E' primavera...,* che per far troppo il furbo diventa una marionetta nelle mani di due volitive ragazze; e aggiungiamo ora all'elenco il mite Antonio di *Due soldi di speranza.*

Questa sotterranea inclinazione — come dire? — al matriarcato, per cui la donna costituisce una misteriosa forza vitale capace di imporsi su tutto, dà un timbro particolare alle opere di Castellani. Induce il regista a guardare i personaggi femminili con una sorta di preoccupato rispetto e, ovviamente, a riversare sugli uomini (non a caso, sempre giovanotti o ragazzi inesperti) il suo benevolo compatimento. Poichè, di conferma in conferma, un simile atteggiamento è sfociato nella chiarissima impostazione di *Due soldi di speranza,* e poichè proprio verso tale risultato il regista tendeva, film dopo film, nulla ci impedisce di ritenere che questa sia una delle chiavi per comprendere il temperamento artistico di Castellani. Tanto il gusto della beffa, in cui spesso eccelle, quanto la tenerezza e il pudore cui si lascia andare, potrebbero assumere nuovo e più pertinente significato se li si riferisse a questa molla segreta. Secondandoli senza calcoli, dando cioè libero sfogo alle forze più vive della sua natura, Castellani costruisce storie limpide e scattanti come balletti, lievi e piene di umore.

Sono storie in apparenza svagate, ma hanno un fondo di umana serietà. Se nascono nel modo che s'è detto, e se questo è il loro felice modo di nascere, non si fermano però a questo punto, nel cerchio sentimentale di una ispirazione artistica. Visti in prospettiva, questi film lievi eppure profondi, che sollecitano senza parere la riflessione dello spettatore, possono anche ricordare — per certe affi-

nità non trascurabili — le opere di Clair. Meno colto e scaltrito del francese, Castellani è anche meno fine. Ancora più schivo di Clair nel manifestare i suoi veri sentimenti, più di lui si arrende al fatalismo e all'indifferenza morale. Anche Castellani, come Clair, è un arrabbiato individualista. I loro film lasciano intendere che in entrambi esiste — per quanto mai esplicitamente dichiarata — la delusione per il modo con cui la società ha tentato di fondare una più degna convivenza civile. Forse, solo se si tiene conto anche di questo secondo movente, si può cogliere l'autentica complessità della posizione di Castellani. Più ancora di Clair, è un deluso, che si camuffa dietro la maschera di una pervicace irrisione. Non sapendo controllarsi come Clair si controlla (al francese questo è possibile grazie alla più scaltrita civiltà che lo sostiene), è ruvido nel sarcasmo, insofferente nell'ironia. Ad ogni svolta dei suoi film, è tentato di gettare in faccia a tutti l'avversione per l'ipocrisia che si vede intorno, come fa Carmela in *Due soldi di speranza,* o Geppa in *Sotto il sole di Roma.* Questo è il suo unico modo di sfogarsi.

Chi ha detto che Castellani è un paladino del « cinema evasivo » e volgarmente ottimistico ha tralasciato di guardarlo bene in faccia. Se non vi fosse in lui tale nascosta ma potente carica umana, non esisterebbe nemmeno quella capacità di indagine ambientale di cui ha sempre dato prova e che pochi registi italiani posseggono. La cura con la quale viene « sezionato » il paesetto vesuviano teatro dell'azione di Carmela e Antonio, il comportamento delle famiglie degli innamorati, le diffidenze che si accendono all'annuncio che i due vogliono sposarsi, costi quel che costi, il vario coro degli amici e dei nemici, e di tutta la gente del luogo (non si dimentica tanto presto l'immagine dei disoccupati dinanzi alla chiesa) provano che Castellani sa di operare in un certo mondo e non ne ignora la responsabilità. Si parlava prima della sua indifferenza morale. Si può dire ora che si tratta di una indifferenza voluta e ostentata, un modo di difendersi dalla tentazione, sempre ricorrente, di indignarsi. Man mano che si è andato maturando, lo ha capito sempre meglio. Ha ormai un'arma da opporre a quelli che gli sembrano gli astratti predicatori di un mondo migliore: lo scetticismo. Uno scetticismo vigoroso e tenace, che tutto significa meno che rinuncia. Al contrario. Talvolta Castellani sa essere cocciuto più del fanatico che giura sul valore taumaturgico di una qualunque ideologia.

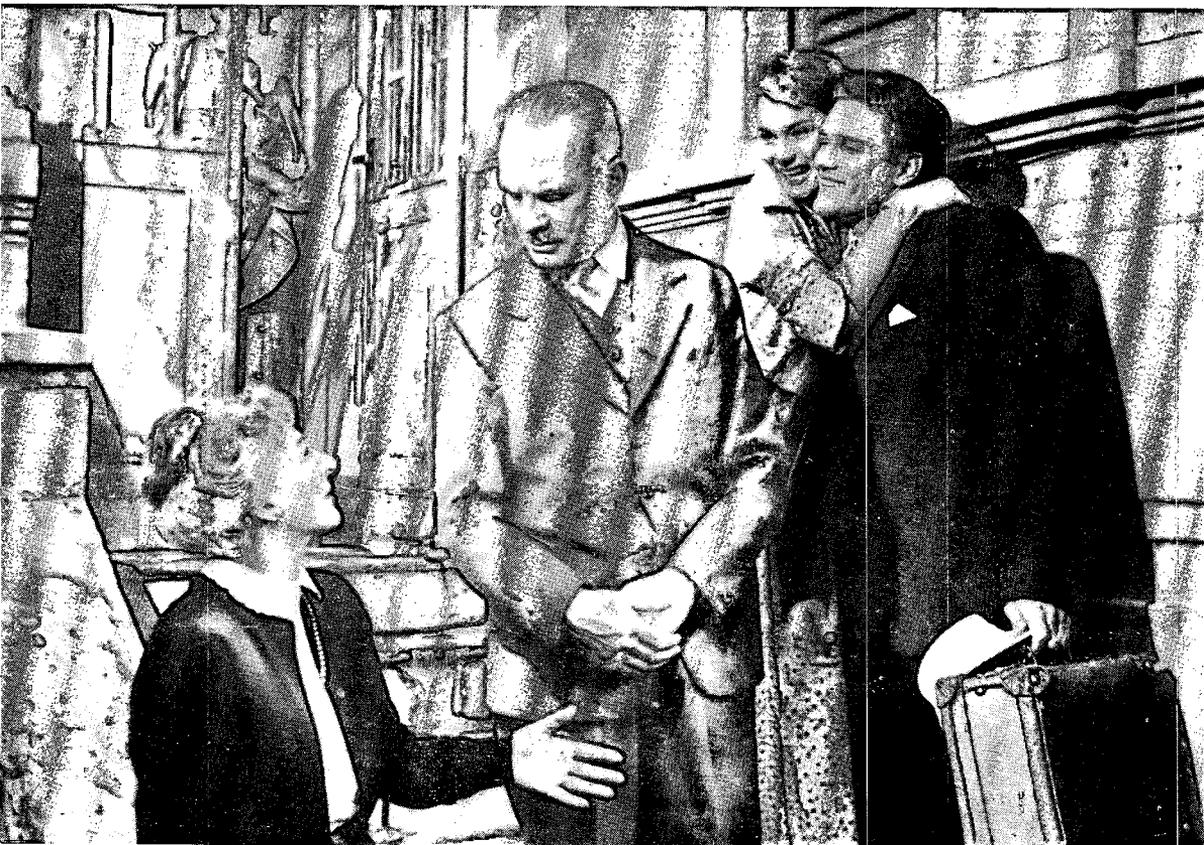
Naturalmente, non gli si chieda una coerenza assoluta. E non si pretenda che questo scetticismo sia immune da pericoli, anche gravi. Come la cocciutaggine non significa sempre coerenza, così un ragionevole e meditato scetticismo non esclude le posizioni ambigue. Sappiamo che Castellani ha negli ultimi anni ripetuto, di film in film, il motivo dell'amore contrastato. Ora, quale più grande esempio di amore contrastato che quello leggendario di Giulietta e Romeo? Scegliendolo per intuito, il regista cominciò bene; decise di ignorare Shakespeare e di rifarsi alle fonti novellistiche italiane. Perchè il tema fosse davvero suo, e nascesse da un suo personale atteggiamento verso l'amore giovane impedito dal pregiudizio sociale, doveva ignorare l'opera conclusa e autonoma del drammaturgo. Ma più tardi lo colsero gli scrupoli culturali, il timore di apparire presuntuoso, la naturale reverenza (e la fiducia) verso tanto genio. Così, adottò il testo di Shakespeare. Tuttavia, per piegarlo ai suoi scopi, lo manipolò con un assurdo lavoro di intarsio, spostando e incastrando scene le une nelle altre, sopprimendo e limando. Il film che ne sortì — aggraziato nella cornice scenografica, impeccabile negli effetti cromatici, compostissimo nella struttura — fu il risultato di una fine intelligenza sprecata. Come altrove, la fanciulla conduceva il gioco amoroso, espressione soave ma inflessibile del predominio femminile. Castellani rimaneva fedele al suo eterno tema, ma lo faceva servendosi delle parole e dei sentimenti di un altro. Personaggi travolti da una passione così intensa, che tutti gli elementi del dramma ne risultano progressivamente bruciati, assorbiti, senza lasciar traccia di sè, debbono adattarsi — nel film — ad uno spirito strafottente e risentito come quello di Castellani, che alla passione guarda con istintivo sospetto. Com'era possibile pensare di trovare un punto di incontro? Quale sollecitazione avrebbe potuto esercitare quest'amore sullo scetticismo del regista? Al massimo, avrebbe potuto stimolare in lui il non mai spento gusto del gioco psicologico. *Giulietta e Romeo* (1954) è un gioco, infatti. E, ovviamente, un gioco raffinato, il mirabile gioco di uno scettico che finge di credere a ciò che gli è estraneo.

Per questo, si diceva che lo scetticismo, forza indubbia della personalità di Castellani, può anche tramutarsi in un pericolo. Con *I sogni nel cassetto* (1957), tornando ai toni dolce-amari della commedia della vita, il regista tenterà ora, per così dire, di riabilitarsi. Il film narra la storia di due studenti universitari in un ambiente

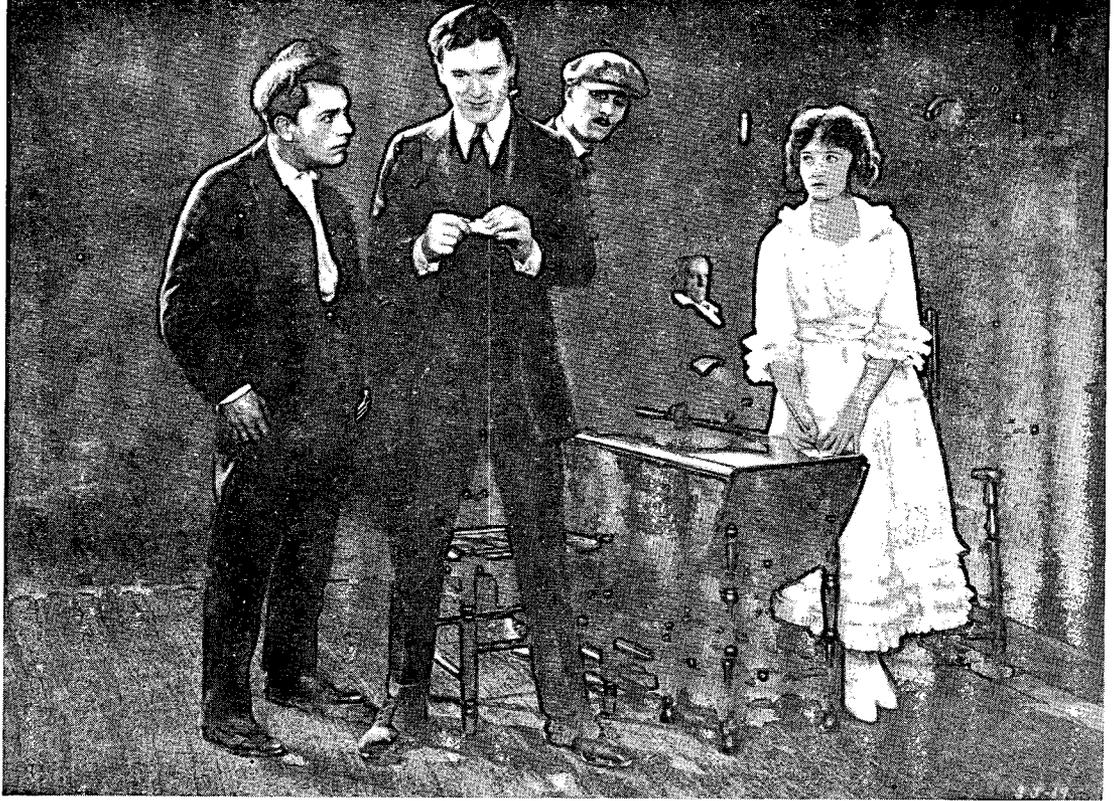
provinciale (l'Ateneo è quello di Pavia, città in cui si svolge gran parte della vicenda), uniti da un serio e sincero amore che li conduce dritti dritti al matrimonio. Sono giovani ammodo, Lucia e Mario, che sanno quel che si fanno e non temono l'avvenire. Come al solito, è Lucia che guida il gioco. Hanno contro i genitori di lei, impensieriti per le nozze così repentine e per le precarie condizioni della nuova famiglia (Lucia attende un bambino) prima ancora che Mario si laurei in medicina. Più tardi, così com'era giunto il matrimonio, giungono la laurea e il lavoro (una condotta in campagna).

E' innegabile che con questo film il regista ha ripreso la strada per cui è tagliato. Diremmo che era naturale, per lui, non appena si fosse liberato dall'equivoco culturale di *Giulietta e Romeo*. Non si poteva certo dubitare della sua intelligenza e della sua sensibilità. Nonostante tutti gli sbandamenti, nei suoi film migliori un nucleo poetico esiste ed è chiaro. L'apparente svagatezza non tragga in inganno. Oltre il resto, Castellani è lucido e minuzioso nel suo lavoro. Par che faccia tutto per caso, mentre tutto in lui — inquadrature, gesti dei personaggi, dialoghi — è calcolato al millimetro. Perciò non si può credere che, quando sbaglia, sia vittima della fretta o della confusione, due elementi che ripugnano alla sua natura. Se lo scetticismo svela talvolta — nei primi come negli ultimi film — un fondo di malignità o di gioco elegante, ci dovrà pur essere qualche riposta ragione. Abbiamo constatato qua e là che questa simpatica carogna d'italiano è capace di tutto, pur di togliersi il gusto di una beffa, anche alle spalle di personaggi che ama. Chi potrebbe escludere, al punto in cui siamo, che ciò rappresenti il sintomo di una crisi? Non sarebbe la prima volta che un *esprit fort*, dopo aver tirato tanto la corda, si scopre la vocazione del sentimentale.

Per la filmografia e la bibliografia di Renato Castellani rimandiamo il lettore a quelle pubblicate in calce al saggio sul regista, di Giuseppe Ferrara, apparso nel fascicolo di dicembre 1955 di « Bianco e Nero ».

Renato Castellani: *I sogni nel cassetto,* 1957 (Lea Massari, Enrico Pagani; *nella foto sotto con* Lilla Brignone e Sergio Tofano).

Renato Castellani: *I sogni nel cassetto,* 1957
(Cosetta Greco, Enrico Pagani, Lea Massari).

Renato Castellani: *I sogni nel cassetto,* 1957 (Lea Massari, Enrico Pagani).

Renato Castellani: *I sogni nel cassetto,* 1957 (Lea Massari, Enrico Pagani).

ZUKOR PRODUTTORE: *The Miracle Man,* 1919 (Lon Chaney, Thomas Meighan, Betty Compton).

ZUKOR PRODUTTORE: *Manslaughter,* 1922 (Thomas Meighan).

Lettura dell'immagine al cinema e alla TV

di *RENATO MAY*

II.

Differenze di terminologia.

Negli Stati Uniti questa diversità è così istintivamente sentita, da aver fatto adottare nella stessa terminologia di lavorazione espressioni diverse da quelle in uso nel cinema. Così è stata in televisione abbandonata la terminologia riguardante i piani ed i campi di ripresa, e dove in cinema si parla di « Medium Long Shot » (Mezzo campo lungo) in televisione si usa l'espressione « Knee-shot » (Taglio al ginocchio). Ed è chiaro che, malgrado la analogia del taglio sulla figura umana, un « Thig-shot » (Taglio a mezza coscia) non è la stessa cosa di un Mezzo primo piano, il « Waist-shot » (Taglio a busto) non corrisponde al « Semi-close up » (altra inquadratura in mezzo primo piano) il « Shoulder-shot » (Taglio alle spalle) è diverso dal « Close up » (Primo piano) ecc. ecc. La diversità consiste proprio, come si diceva, nella diversità dei rapporti interni fra le figure. Ricorderò a titolo di curiosità che gli stessi effetti del montaggio vengono distinti dalle diverse espressioni: « cutting » (taglio) in cinema, e « switching » (commutazione) in televisione. Avremo modo di constatare come anche questa distinzione non sia semplicemente tecnica o polemica, ma rifletta effettivamente una diversità sostanziale dei processi.

Dopo aver preso in esame il problema della natura e della intensità degli stimoli, paragoniamo ora la « velocità » degli stimoli stessi nei due mezzi.

Il tempo di lettura.

Non a caso ho qui accennato più volte ad un « tempo di lettura delle immagini in movimento ». Osserva giustamente lo Spottiswoode nella sua « Grammar of the Film » che, mentre un quadro dipinto, per quanto possa essere osservato a lungo, non rivela mai compiutamente la sua bellezza, ad un quadro cinematografico è

richiesta invece una comprensione quasi istantanea. E' evidente che un quadro, in qualunque modo esso sia stato composto, mette insieme una certa quantità di elementi che possono essere letti in un certo ordine. La lettura di un quadro dipende essenzialmente dalla disposizione che è stata data agli stimoli. Nel caso del quadro dipinto è il pittore che dispone gli stimoli, e li dispone in modo tale da costringere quasi, colui che contempla la sua opera, a scorrere con lo sguardo la superficie del quadro in un certo modo, secondo un certo ordine.

Questi stimoli possono essere presenti in un quadro dipinto in maggiore o minor misura: il pittore non si preoccupa di questo, perchè chi dovrà osservare il quadro avrà appunto tutto il tempo necessario per poterlo leggere convenientemente, e convenientemente intrepretare.D'altra parte il pittore predispone egli stesso gli stimoli nella propria opera: egli ha quindi la possibilità di scegliere, includere, escludere, accettare o scartare. Questa possibilità, nel caso di un regista che componga un'inquadratura cinematografica o televisiva, è limitata: una volta scelta l'inquadratura, cioè la superficie entro cui dovrà avvenire la rappresentazione, l'artista non ha più la possibilità di escludere quanto della realtà oggettiva casualmente capita entro i limiti del quadro. A questo punto entra in azione un fattore psicologico essenziale nella valutazione di un quadro composto di figure in movimento: si tratti di cinema o di televisione. Questo fattore è appunto costituito dalla possibilità di lettura degli elementi compresi entro i margini del quadro secondo una certa velocità e soprattutto secondo un certo ordine.

L'appercezione del quadro.

Quando un quadro di figure in movimento appare improvvisamente sullo schermo del cinema o della televisione, occorre anzitutto un minimo tempo — una frazione di secondo — perchè lo spettatore possa accorgersi che quel quadro è apparso sullo schermo. I teorici del film hanno tentato di valutare sperimentalmente l'entità di questo tempo. Alcuni ritengono che esso sia nell'ordine di un quinto di secondo; altri ritengono che si tratti di una quantità di tempo ancora minore. Personalmente credo che la discordanza dei dati forniti sperimentalmente dipenda in parte dagli individui in cui il tempo minimo di appercezione non è invariabile, ed in parte dalle condizioni dell'esperienza (accelerando convenientemente l'esperienza si può ancora ridurre questo tempo come si

vuole). Sulla base di questa convinzione sono riuscito a montare, in uno schema ritmico sufficientemente veloce, inquadrature di due fotogrammi, e lo spettatore riusciva ancora — abituato alla velocità della visione — a riconoscerne il contenuto. Questo vorrebbe dire che un dodicesimo di secondo può essere un tempo sufficiente ad appercepire il quadro non appena appare sullo schermo.

Questo tempo è psicologicamente importante nella struttura di un racconto svolto mediante immagini in movimento, perchè esso si propone alla coscienza dello spettatore ogni volta che le immagini vengono mutate. Per meglio dire si tratta, nel passaggio da un quadro al successivo, di un quantità che viene sottratta alla coscienza dello spettatore. Alcuni effetti del montaggio cinematografico si basano proprio su questo fenomeno. Nel caso della televisione è probabile che il tempo necessario alla appercezione di un quadro — dato il minor angolo di osservazione — sia maggiore di quello necessario nei confronti del montaggio cinematografico. Comunque nei due casi, non appena lo spettatore percepisce il quadro, la sua attenzione viene richiamata al più alto grado. Così sarà massima la sua curiosità e sarà anche massima l'intensità della sua eventuale commozione.

L'ordine di lettura delle figure nel quadro.

Da questo punto lo spettatore inizia la lettura del quadro. Vediamo ora come viene letto un quadro in movimento. Per quanto le figure possano sembrare in esso casualmente disposte, in realtà a ciascuna figura, in funzione della quantità di commozione di cui è in un cento senso depositaria, è affidato un certo posto nell'ordine di lettura. Sono diversi i fattori che possono determinare un certo ordine di lettura degli elementi o delle figure che compongono un quadro in movimento. Il più suggestivo tra questi è appunto il movimento: questo vuol dire che se il quadro presenta figure ferme e figure in movimento, queste ultime godranno nella lettura, di un ordine preferenziale. Così godranno di un ordine preferenziale le figure vicine nei confronti di quelle lontane, le figure di fronte nei confronti di quelle di spalle, le figure illuminate nei confronti di quelle in ombra, e così via.

E' anche chiaro che un ordine assoluto nella lettura delle figure che compongono un quadro in movimento non può essere stabilito. Un quadro comprende sempre alcuni fra i casi considerati, e li comprende contemporaneamente, ed oltre alla possibilità da parte di chi lo ha realizzato di scegliere con sufficiente inten-

sità di rappresentazione gli elementi che intende proporre allo spettatore, il quadro stesso includerà fatalmente e necessariamente una certa quantità di figure che, nell'intenzione del realizzatore, dovrebbero essere escluse dalla lettura. Così è teoricamente possibile, per ogni quadro in movimento, stabilire, seguendo criteri relativi ad ogni caso singolo, un ordine di lettura preferenziale degli elementi che lo compongono. Durante il tempo in cui il quadro si trattiene sullo schermo, la progressiva lettura degli elementi che lo compongono abbassa rapidamente l'interesse dello spettatore (che è proporzionale alla suggestività del quadro) fino ad annullarlo, a lettura completata.

La comprensione del quadro.

Da questo punto in poi, se il quadro continuasse ad essere trattenuto sullo schermo, subentrerebbe nello spettatore un senso di noia prima, e poi di fastidio. Ci si può chiedere quanto peso possa avere nella valutazione di un'inquadratura il senso più o meno armonico che può aver guidato il realizzatore a disporre nel quadro stesso i suoi elementi in un certo determinato modo. Ma un apprezzamento di questo genere sarebbe certamente conseguente ad una valutazione della disposizione degli elementi nel quadro che considerasse il quadro stesso come qualche cosa di compiuto in sè e per sè. Secondo tutte le teorie e tutte le esperienze acquisite, un quadro cinematografico non può interessare lo spettatore come composizione che si esaurisce in sè stessa: il suo valore è solo relativo all'intero schema di racconto di cui fa parte, e vive solo in funzione del suo posto nell'insieme.

I valori di « disposizione » delle figure nell'inquadratura cinematografica, apprezzabili solo in senso contemplativo, sono distrutti costantemente dallo stesso movimento delle figure. Questo stabilisce (come in realtà è stato da tempo stabilito attraverso la saggistica cinematografica più seria e provveduta) l'estrema diversità degli stessi valori figurativi presenti in pittura e sugli schermi cinematografici. Così non è arbitrario che si pretenda da parte dello spettatore una veloce comprensione dell'inquadratura, perchè i valori che lo spettatore dovrà comprendere sono strettamente vincolati alla lettura stessa, mentre quelli che il quadro può presentare, ma non relativi alla lettura — o alla velocità della lettura — sono estranei al fatto filmico.

L'accumulazione degli stati di coscienza.

Lo Spottiswoode tratta ancora del montaggio cinematografico come « accumulazione » di stati emotivi. In realtà, stabilito un

ordine di lettura degli elementi di un quadro in movimento, la durata di permanenza del quadro stesso sullo schermo è di regola inferiore al tempo necessario ad una lettura totale. L'inquadratura viene interrotta, ed un'altra ne viene presentata quando, non risultandone completata la lettura, l'interesse per quel quadro presentava ancora un certo residuo. Così in realtà quando il nuovo quadro appare sullo schermo ed il processo si ripropone, il ciclo non ricomincia dallo zero — cioè da un interesse nullo — ma si sovrappone alla quantità di commozione residua che il quadro precedente non era riuscito, per la fugacità della visione, a scaricare del tutto.

Il valore emotivo del montaggio cinematografico è dato da questo successivo stratificarsi di stati di coscienza non completamente risolti, con questo processo di accumulazione inquadratura per inquadratura. Naturalmente il rigore di queste osservazioni è relativo soltanto ai processi psicologici del montaggio, ed atto a metterne in risalto la sua dinamica in senso strutturale. Ma lo Spottiswoode si dichiara convinto che un montaggio ritmico di pure forme — e quindi di nessun valore emotivo quanto al contenuto — abbia tuttavia un valore emotivo dovuto al solo montaggio. Come in altre occasioni ho potuto rilevare, non è possibile prescindere nella considerazione degli stessi valori strutturali del montaggio, dal contenuto di immagine e dalla previsione di un particolare effetto in ogni particolare caso. Può darsi in questo senso che proprio la noia o il fastidio di una lettura prolungata del quadro, diventi in qualche caso, se non strumento di espressione, su di un piano artistico, almeno fattore determinante di una chiarezza di linguaggio e di commozione psicologica (esasperando ad esempio nello spettatore il senso dell'attesa nei confronti di un evento desiderato).

Del resto lo stesso continuo movimento delle figure sullo schermo porta a variare continuamente i rapporti fra i singoli elementi della lettura, e quindi il loro ordine di importanza, così da rinnovare l'interesse della lettura stessa o almeno a dare alla curva che graficamente ne può rappresentare le oscillazioni, un andamento tutt'altro che regolare. Comunque in un ordine di idee più generali il ragionamento mi sembra tutt'ora valido e sufficiente a spiegare l'impossibilità del formarsi del giudizio critico da parte dello spettatore, il cui tempo di lettura è sempre più lento del fluire ritmico e veloce del montaggio. Ovviamente ogni spettatore

ha un suo tempo di lettura, tanto più veloce quanto maggiore è nello spettatore stesso la sua abitudine e la sua educazione specifica nei confronti del linguaggio delle immagini in movimento. Ma per quanto questo tempo possa essere veloce esso è sempre superato dalla dinamica del montaggio cinematografico.

Il montaggio televisivo.

Accettata dunque — come va accettata — una simile impostazione generale del problema, vediamo con quali risultati è possibile trasferirla al caso della televisione. E' chiaro intanto che per il diverso e minore angolo di osservazione, il tempo necessario ad una immediata appercezione del quadro è, in televisione, e rispetto al cinema, generalmente e quantitativamente maggiore. Nel montaggio cinematografico due fotogrammi di troppo in una giunta possono riuscire fastidiosi: l'approssimazione del taglio è dell'ordine di un dodicesimo di secondo. In televisione questo margine può essere portato fino al doppio — e forse più — senza che la vivacità ed il montaggio ne scapitino. E' anche chiaro che — essendo diversa la natura e disposizione degli stimoli — il tempo di lettura sarà anch'esso genericamente maggiore.

Perchè è vero che il formato tradizionale — al quale la televisione non può non attenersi, per la necessità di dare a tutti i punti del teleschermo: sulla verticale come sulla orizzontale, intensità di visione (e di richiamo, quindi) costante — raccoglie, per così dire, gli elementi rappresentati in una minore superficie utile (e quindi con maggiore densità). Ma è anche vero che avvicinando il processo a certi limiti — come appunto avviene durante la proiezione televisiva — la lettura del quadro diviene per la maggior distanza, più laboriosa e quindi più lenta. E' dunque probabile che la curva con la quale si può rappresentare graficamente il decadere dell'interesse dello spettatore verso una singola inquadratura, mentre nel cinema segue un andamento piuttosto ripido, in televisione rifletta un comportamento del tutto diverso. Voglio dire che l'interesse verso il teleschermo è « sostenuto » durante tutto il tempo necessario alla lettura, e tende poi d'improvviso a cadere bruscamente. Non è del tutto estranea a questo fenomeno la considerazione che nel cinema, per l'oggettività dell'immagine, non interessano i processi che hanno portato all'immagine stessa.

Suggestione intrinseca ed estrinseca.

I processsi cinematografici sono sempre « strumentali »: riflettono cioè quello che occorreva perchè si potesse arrivare a quella particolare immagine. I processi televisivi sono invece il semplice

tramite tra un'immagine originaria e l'occhio di chi l'osserva sotto particolari condizioni. Così il cinema offre una forte suggestione psicologica « intrinseca » (dell'immagine) e nessuna suggestione « estrinseca » (relativa al mezzo). La televisione, al contrario, offre una fortissima suggestione estrinseca (del mezzo), ed una scarsa suggestione intrinseca (relativa all'immagine). Nel montaggio televisivo i diversi tempi di lettura — e di conseguenza la diversa cadenza ritmica delle inquadrature — portano a diminuire fortemente, se non ad annullare del tutto, quei valori di accumulazione degli stati di coscienza che sono ancor oggi — sia pure in misura minore a causa del sonoro, del colore e dei diversi formati — tipici del montaggio cinematografico.

L'osservazione, anche se potrà destare sorpresa, non deve apparire inconseguente. Il montaggio cinematografico aveva valore di « specifico » finchè si è ritenuta valida la sua dinamica come processo di integrazione psicologica di elementi di racconto eterogenei. Ma già un simile modo di considerare il montaggio è stato soggetto ad una facile critica di formalismo. E se questa accusa ha liberato la attuale saggistica cinematografica dalla « servitù » degli specifici, la televisione si riscatta da questa stessa servitù nella sua stessa dinamica di montaggio, rifiutando appunto l'accumulazione psicologica degli stati di coscienza residui tra quadro e quadro. Volendo comunque stabilire una differenza tra montaggio cinematografico e montaggio televisivo; si potrà sostenere che il primo è prevalentemente sintetico ed il secondo prevalentemente analitico, intendendo così che il primo tende all'integrazione espressiva mentre il secondo tende all'evidenza discorsiva.

Risultano dunque distrutti in televisione, da queste considerazioni ed esperienze i tradizionali valori integrativi del montaggio cinematografico? La risposta a questo interrogativo è senz'altro affermativa se ci si riferisce ai valori psicologici, ma altrettanto decisamente negativa se ci si riferisce al montaggio come strumento di linguaggio ed ai suoi possibili valori espressivi. Analogia, contrasto, causalità, giustapposizione ecc. — in breve gli elementi formativi di ogni linguaggio — conservano il loro senso ed il loro valore in televisione come nel cinema, ma ancora una volta dobbiamo concludere che tra i due mezzi esistono differenze strumentali che inevitabilmente, da qualunque parte si consideri il problema, si traducono in diversità di modi di espressione.

Coordinamento degli stimoli in televisione.

Diversa la natura, l'intensità, la velocità degli stimoli, risulta necessariamente diverso il loro coordinamento. Sottratta al teleschermo la suggestiva possibilità dell'accumulazione degli stati di coscienza attraverso la dinamica del montaggio, subentra al suo posto l'altrettanto potente suggestività estrinseca del mezzo che con altre leve psicologiche determina sul piano della commozione la scelta e la successione delle immagini. Nasce così in televisione il montaggio « immediato » il cui senso non indica semplicisticamente una tempestività nella scelta delle immagini che costituiscono il racconto televisivo, ma più sottilmente la stessa determinazione dei criteri — nuovi — di scelta e di successione delle immagini stesse. Una impostazione di questo genere ci sembra sufficientemente lontana da formulazioni generiche e sufficientemente precisa da giustificare un'indagine teorica sul linguaggio televisivo, convenientemente attendibile. Se intanto torniamo a riferirci alla proposizione di Clair secondo cui la televisione « ci si presenta come uno straordinario mezzo di diffusione, ma nulla ci consente ancora di scoprire in essa mezzi espressivi fin'ora ignoti », potremo già constatarne la fondamentale verità e falsità.

Cinema e televisione sono due aspetti di uno stesso fenomeno Come l'acquerello e l'affresco sono due diversi aspetti della pittura, che riflettono due diverse tecniche, due diversi linguaggi, due diversi modi di espressione, ma che — ambedue — risalgono alle leggi generali della pittura (scelta e disposizione di forme, colori ecc.) così cinema e televisione sono due diversi aspetti dell'arte dell'esprimersi a mezzo di immagini in movimento, che riflettono due diverse tecniche, due diversi linguaggi, due diversi modi di espressione ma che — ambedue — risalgono alle stesse leggi generali. L'esemplificazione è, come sempe avviene, soltanto analogica: la differenza tra cinema e televisione è certamente ancora più profonda, in rapporto a tutto quanto abbiamo detto fin qui. Ma è comunque chiaro che pretendere dalla televisione « mezzi espressivi » nuovi ed inconsueti rispetto al cinema è un nonsenso o una ingenuità; come è un nonsenso o un'ingenuità pretendere all'opposto di confonderne le due tecniche e soprattutto i due linguaggi in uno stesso approssimativo sistema. L'acquerello non « inventa » nei confronti dell'affresco nuovi mezzi espressivi, nè i colori mescolati od accostati nelle due tecniche danno diverse risultanze cromatiche: in ogni tecnica pittorica il bleu mescolato al giallo dà

come risultato il verde. Ma la sola diversità delle aree impegnate, la sola diversa trasparenza dei colori è già sufficiente non solo a conseguire risultati difficilmente paragonabili, ma a determinare anche una diversa scelta dei soggetti, un diverso proporzionamento delle figure, una diversa corposità nella rappresentazione.

Tra cinema e televisione, per quanto la nostra naturale pigrizia mentale continui oggi a farci vedere le cose sotto il peso di complessi originati da un'esperienza filmica senza dubbio incomparabilmente maggiore dell'esperienza televisiva, le differenze sono ancora più sostanziali. Se queste differenze non verranno convenientemente riconosciute ed apprezzate, sarà difficile che ci si renda conto dell'esatta natura dei fenomeni relativi all'immagine in movimento, destinati tuttavia a condizionare sempre di più lo sviluppo della nostra civiltà. Ecco tuttavia, a chiusura di questo studio, un confronto riassuntivo delle prime conclusioni a cui siamo pervenuti.

* * *

Conclusione.

I caratteri differenzianti relativi al cinema ed alla televisione possono oggi essere considerati sotto:

— la prospettiva tecnica;
— la prospettiva storica;
— la prospettiva del linguaggio.

Secondo la prima di queste prospettive si può affermare che la dinamica espressiva delle immagini in movimento ha trovato due diverse soluzioni tecniche con la duplice scoperta dell'analisi e sintesi del movimento.

Nel cinema:

— l'analisi e la sintesi sono meccaniche ed ottenute per immagini complete;

— la sintesi è ottenuta per luce riflessa: le immagini vengono proiettate su di uno schermo opaco.

Nella televisione:

— l'analisi e la sintesi sono effettuate per punti ed ottenute mediante la scansione elettronica;

— la sintesi avviene per luce diretta : i singoli punti dello schermo divengono luminosi.

Inoltre: i limiti tecnici del processo cinematografico sono de-

terminati dai limiti del processo fotografico (sensibilità, contrasto, trasparenza, grana, dettaglio) i limiti tecnici del processo televisivo sono determinati dalle caratteristiche di trasmissione (sensibilità della telecamera, definizione, luminosità, contrasto ecc.) e fedeltà di ricezione del televisore (sincronismo, definizione, luminosità, contrasto, risposta ecc.).

Trattandosi di due tecniche assolutamente diverse, il risultato pratico delle varie operazioni necessarie ad ottenere l'immagine, non può non essere sostanzialmente diverso.

Dal punto di vista storico il cinema, nato come esperienza da laboratorio scientifico, divenne immediatamente spettacolo, avvicinandosi di volta in volta alla letteratura (per il racconto), al teatro (per il giuoco scenico), e prendendo in prestito da questo e da quella. L'equivoco era destinato a riproporsi con maggiore evidenza nel 1926 (applicazione del sonoro: film-commedie, film-rivista, film musicali ecc.) e nel 1935 (pratica applicazione del colore tricromico) coi film che tendono ad avvicinare il cinema alla pittura. Inoltre il cinema sembrerà di volta in volta attingere all'esperienza di altre forme tradizionali: scultura (plastica delle immagini), architettura (scenografia ed arredamento), musica (ritmo) ecc. ecc.

La stessa cosa avviene per la televisione che eredita dalla radio (trasmissione di suoni) canoni e forme per la trasmissione di immagini, e dal cinema le più accettate norme, convenzioni e strumenti del linguaggio cinematografico (gli specifici: inquadratura e montaggio).

Nel 1926 il cinema, primo linguaggio dell'immagine, conquistava il mondo dei suoni; oggi la radio, linguaggio dei suoni, conquista il mondo delle immagini. Ma se ancora ci si riferisce ovviamente al linguaggio cinematografico, è indubbio che la televisione — altra tecnica — non potrà non sviluppare un suo linguaggio originale ed autonomo rispetto al film, in funzione della sua propria tecnica. Infine:

1 — Il film è la voce del singolo che si rivolge alla collettività. Il cinema è visione « collettiva »: si assiste allo spettacolo cinematografico in una sala e le emozioni sono misurabili al metro di una sensibilità collettiva che agisce e determina reazioni diverse da quelle che sarebbero attribuibili alla sensibilità « singola » dello spettatore.

La trasmissione televisiva è, nell'interpretazione di un singolo la voce della collettività che si rivolge al singolo. Nella trasmissione televisiva la visione è sempre « singola » anche quando si assiste ad essa in presenza di più persone. Il televisore è come un potenziamento ottico della visione del singolo, anche se « televedere » non significa vedere lontano ciò che si vuole, ma ricevere un'informazione che altri trasmette (questa osservazione permane valida anche nel caso che vi sia possibilità di scelta tra più programmi). Nella trasmissione televisiva c'è sempre un rapporto « diretto » tra spettatore e, al di là dello spazio, il luogo dove la trasmissione avviene. Manca in altre parole, come avviene nel cinema, dove non interessano più i processi che hanno portato all'immagine stessa, l'«oggettività dell'immagine». I processi cinematografici sono «strumentali »: ciò che occorreva perchè si arrivasse a quell'immagine I processi televisivi sono il mezzo « attualistico » tra l'immagine e l'occhio di chi osserva.

2 — Il cinema offre quindi una forte suggestione psicologica « intrinseca » (dell'immagine), nessuna suggestione « estrinseca » (relativa al mezzo). La televisione offre una forte suggestione « estrinseca » (legata al mezzo) ed una scarsa suggestione « intrinseca » (relativa all'immagine in sè).

3 — L'opera filmica è legata attualisticamente alla realtà ma è « fuori del tempo »: il film si svolge sempre in un tempo ideale, anche quando il fluire di questo tempo coincida per avventura col supposto fluire del tempo reale. La trasmissione televisiva è sempre legata contingentemente alla realtà temporale: è quindi sempre « dentro » il tempo reale anche nei casi in cui la tecnica (ad esempio con l'inserto cinematografico) sembra permettere una evasione da questo monotono ed inesorabile fluire del tempo.

4 — Il film presenta la possibilità di ripetere i processi estetici della creazione dell'opera d'arte. La televisione — mancando l'oggetto — si trova nell'impossibilità di ripetere tali processi; ma a questa impossibilità si può contrapporre (attraverso i modi di uno specifico linguaggio televisivo) una maggior suggestività discorsiva il cui valore è determinato appunto dalle cadenze armoniose del discorso.

5 — Il cinema riflette processi creativi « centripeti »: il suo linguaggio si determina nella « significazione » prepotente delle immagini. Il cinema può essere l'arte del grande « creatore ». La

televisione riflette processi creativi « centrifughi »: il suo linguaggio tende a strutturarsi sull'« eloquenza » dell'immagine. La televisione può essere l'arte del grande « interprete ».

Ecco dunque alcune prime caratteristiche dell'immagine, che così si differenzia nei due linguaggi:

CINEMA	TELEVISIONE
Immagine mediata	Immagine immediata
— espressiva	— evidente
— significativa	— eloquente

6 — In cinematografia il tempo di lettura del quadro è « lento » (tende a divenire sempre più lento in rapporto alla applicazione di nuove tecniche e nuovi formati: es. il cinemascope). In televisione il tempo di lettura è certamente più veloce (così la ripetizione di stesse inquadrature, come la si ammette nella costruzione del racconto cinematografico, riesce in TV insopportabile). Ma le inquadrature televisive sono sostenute dall'immensa loro suggestività psicologica estrinseca; così in TV risulta difficile — se non impossibile — il processo di accumulazione degli stati di coscienza, caratteristico del montaggio cinematografico. Nel montaggio televisivo la velocità di lettura del quadro ha certamente un'importanza minore che nel cinema. La stessa approssimazione tecnica del taglio (1/12 di secondo nel montaggio cinematografico) scende in TV a valori di minor precisione (intorno a 1/6 di secondo).

7 — In cinema il montaggio viene eseguito in rapporto al comportamento ed il movimento dei cosidetti « centri di attenzione », la cui disposizione e distribuzione nel quadro (per le nuove tecniche) tende storicamente ad « allargare ». In televisione i centri d'attenzione nel quadro tendono invece ad essere più « raccolti » messi in maggior risalto, a causa del minor angolo di osservazione.

A conclusione di questi primi appunti torna così ancora a riproporsi l'esigenza di uno studio del linguaggio televisivo che tenga conto di queste differenze.

La prima parte del saggio di Renato May su « Lettura dell'immagine al cinema e alla TV » è apparsa nel n. 5 (maggio 1957) di « Bianco e Nero ».

La malinconica storia dell'U. C. I.

di ROBERTO CHITI e MARIO QUARGNOLO

La fine della prima guerra mondiale trova l'industria cinematografica italiana in una posizione assai difficile. I mercati stranieri sono pressochè chiusi alla nostra esportazione ed il mercato interno denuncia le prime serie (e sistematiche) infiltrazioni di film stranieri, soprattutto americani e tedeschi. Per controbattere in qualche modo questa situazione fluida, si pensa di costituire un gigantesco *trust* con l'appoggio finanziario di alcuni fra i più importanti organismi di credito.

« Auspice il barone Alberto Fassini, e col concorso finanziario della Banca Commerciale Italiana e della Banca Italiana di Sconto, cui poco più tardi si unì anche il Credito Industriale delle Venezie, dopo lunghe trattative, fu firmato in data 9 gennaio 1919, il compromesso per la costituzione della Società anonima Unione Cinematografica Italiana (U.C.I.); costituzione che fu effettuata con solennità e salutata con parole di plauso e di augurio della stampa, il 30 gennaio 1919. La U.C.I. avente sede in Roma, sorse con un capitale di trenta milioni, elevato poi a cinquanta, a sessanta ed a settantacinque » (1).

L'U.C.I. includeva: l'Itala, la Cines (con le affiliate Celio, Palatino ed Imprese Cinematografiche), la Photodrama, la Pasquali, la Caesar con la Bertini-Film, la Tiber con la Film d'Arte Italiana, il gruppo I.N.C.I.T. (cioè la Lucio d'Ambra, la Gloria, la Pio Vanzi, l'Albertini e la Polidor), la Cito Cinema, la Chimera, la Medusa, la Ghione Film, la Vay, la Rinascimento e qualche

(1) Francesco Soro: « Splendori e miserie del cinema », Consalvo, Milano, 1935.

altra minore. Il primo consiglio di amministrazione presieduto da don Prospero Colonna, annoverava potenti finanzieri ed industriali, tra i quali Giuseppe Volpi. C'era anche l'avv. Francesco Soro, esperto in legislazione cinematografica, mentre i produttori erano rappresentati dal barone Fassini della Cines (vicepresidente) e da Mecheri e Barattolo « direttori generali tecnici » (2). A proposito di questi ultimi, Ghione riferisce che ci fu una lotta fra loro per la carica di consigliere delegato in seno alla nuova società, conclusasi col ritiro di Mecheri quando l'eterno rivale gli acquistò l'Itala di Torino e la Tiber di Roma (3). Il personale artistico in forza all'U.C.I. è semplicemente superbo (4).

Il programma è imponente ed enormi le possibilità. Tra Roma e Torino l'U.C.I. possedeva undici stabilimenti, di cui quattro di proprietà sociale e sette costituiti in società anonime, inoltre due laboratori di positivi, uno a Torino ed uno a Roma (5). Nota il Margadonna (6) che « la strategia messa in azione dall'Unione per giungere al controllo dell'editoria italiana, mira soprattutto all'acquisto degli studi. Ghione afferma che uno studio costato un anno prima meno di due milioni è pagato tredici ». « L'Unione sorge infatti, quando l'industria nordamericana è splendidamente consolidata, quando la francese si è rafforzata sviluppando la fabbricazione degli apparecchi e degli accessori, quando la tedesca arriva e si impone con un ottimo prodotto ». Questione vitale è la riconquista dei mercati stranieri. Ma un foglio francese, citato dal Sadoul, scrive in quei giorni: « La produzione italiana si è poco evoluta in questi ultimi anni, restando fedele a metodi completamente superati all'estero ». Ed il Sadoul commenta: « I mercati sono chiusi all'Italia, in Inghilterra dal 1916, in Francia dal 1918; l'Europa centrale è monopolizzata dalla Germania. Quale impero resta dunque all'U.C.I.? La Spagna, forse, e qualche repubblica sud-americana. Gli Stati Uniti sono da tempo perduti » (7).

(2) L'elenco completo dei dirigenti dell'U.C.I. si può trovare, fra l'altro, in « Cinema arma del tempo nostro » di Vinicio Araldi, La Prora, Milano, 1939, a pagg. 61 e 62.

(3) Emilio Ghione: « Le Cinéma en Italie » (L'Art Cinématographique), Alcan, Paris, 1930. Ghione ha pubblicato le sue memorie a puntate anche sul quotidiano « Il Mondo » (estate 1925).

(4) L'elenco completo del personale artistico dell'U.C.I. si trova nel volume citato, nota 2.

(5) Notizia desunta dal volume citato, nota 2.

(6) Ettore M. Margadonna: « Cinema ieri e oggi », Domus, Milano, 1932.

(7) Georges Sadoul: « Le cinéma devient un art », secondo volume, Denoel, Paris, 1952. Capitolo XXXI: « Les Romains de la décadence ».

Silenziosamente, ma tenacemente si afferma intanto sugli schermi della penisola l'America. Ascoltiamo i ricordi di un esperto: « Gli americani cominciano il loro lavoro di penetrazione con aria sorniona, senza battere troppo la grancassa, scaricando in Italia un'ingente quantità di film ottimi, buoni e discreti, che cedevano in esclusiva per tutta l'Italia a prezzi che variavano dai mille ai tremila dollari. Naturalmente gli esercenti ed i noleggiatori convinti di fare un ottimo affare (e in verità lo facevano) si precipitavano a stringere rapporti ed a concludere contratti. Le condizioni erano ottime, i film erano buoni. La novità della cosa, l'attrattiva dei soggetti, la cura posta nella realizzazione, i volti nuovi e interessanti degli attori, crearono ben presto in Italia una corrente di simpatia e di interesse per il film americano » (8). Del resto già nel 1919 « La vita cinematografica » scriveva: « Noi dobbiamo copiare l' industria cinematografica d' oltre-Atlantico. Guardiamo gli americani che ci presentano vere attrici e non isteriche della scena, come lo sono tutte le nostre ».

Barattolo tentò di copiare l'industria americana con i famosi accordi U.C.I. - Goldwyn. La mossa era abile, ma non diede i risultati sperati. Vennero a Roma Samuel Goldwyn, il regista Herbert Brenon e l'attrice Mary Doro. Brenon era già allora un regista famoso, alle sue spalle stavano opere come *War Brides* (1916), *Daughter of Gods* (1916), *Empty Pockets* (1917), *Fall of the Romanofs* (1917). « Brenon che tutti alla Cines tenevano in gran conto, pontificava negli stabilimenti di via Vejo. Lavorando non badava a spese: tra l'altro, sovente, faceva venire nello stabilimento una grande orchestra che, nascosta dietro una tenda, sottolineava con le melodie più suggestive i momenti patetici dei lavori » (9). Ma Brenon, che era un regista in gamba, fallì all'U.C.I. con *La Principessa misteriosa* (con la Doro e Capozzi) e con *Beatrice* da Ridder Haggard (con la Doro e Silvana Morello). E così pure fallirono l'abilissimo Sidney Olcott (altro americano di passaggio), il creatore

(8) Vittorio Calvino: « Federico Curioni racconta », in « Film-quotidiano », Venezia numeri 1-2-4-8, settembre 1941. Il Curioni, che aveva avuto una parte di primo piano nell'organizzazione di Ben Hur divenne poi direttore generale della Metro Goldwyn Mayer italiana.

(9) Questo racconto di Curioni (che assisteva ed aiutava il Brenon per incarico di Barattolo), si trova nello scritto citato. Anche Lucio D'Ambra ne parla nei suoi ricordi: « Sette anni di cinema » pubblicati in « Cinema » vecchia serie. Comunque in America la cosa era normale e per niente eccentrica.

del « Théatre Libre » Antoine (10), i suoi compatrioti Gaston Ravel (autore del dannunziano *Forse che sì forse che no* con Maria Carmi ed Ettore Piergiovanni) e Georges Lacroix regista di un *Appassionatamente* (11). Intanto Alberto Fassini lasciava l'industria del cinema per altre attività, seguìto da Giovanni Pastrone il geniale autore di *Cabiria*. « Mi ritirai definitivamente dal cinema, quando Barattolo creò l'U.C.I. Mi chiamò nel suo stabilimento nel 1921, per dirigere un *Notre-Dame de Paris*. Ideai un film quale mai s'era fatto — e quale mai si è fatto. Vennero costruite le scenografie, ma nel frattempo l'U.C.I. crollò, Barattolo scomparve, e io cessai definitivamente di occuparmi di cinema » (12).

Anche l'Ambrosio Film di Torino si muoveva nell'orbita dell'U.C.I. Nel 1919 Arturo Ambrosio cedeva la sua società all'industriale milanese Armando Zanotta rimanendovi in qualità di consigliere delegato. I propositi di Zanotta possono desumersi da questa intervista di Enrico Roma: « Avevo due milioni da impiegare fuori del mio campo e scelsi l'investimento cinematografico ». L'Ambrosio-Zanotta produsse film colossali quali: *Teodora* (che costò sette milioni e ne rese diciotto, di cui otto negli Stati Uniti), *La nave, Il giro del mondo di un biricchino di Parigi*. Tuttavia « vi fu un momento in cui eccezion fatta del suo patrimonio impegnato, il solo Zanotta si trovò con 14 milioni di obblighi personali sulle spalle. Troppo, si diceva negli ambienti, ma Guglielmo Giannini scriveva: " E' necessario, dopo *Intolerance*, dopo *L'invasione degli Stati Uniti*, dopo *Madame Du Barry*, dopo *Veritas vincit*, che chi scrive ha veduto soffrendo tutte le pene dell'invidia, è necessario uno *sforzo* che ci metta di nuovo in *evidenza*. Che importa se questo sforzo costerà centomila lire di più? Che importa se per finir meglio un interno, per far meglio riuscire una scena di massa, si impieghi una somma un po' più rispettabile di quelle che solitamente sono spese? ". E in un'intervista Zanotta poteva affermare

---

(10) Scrive Lucio D'Ambra nella nona puntata di « Sette anni di cinema » (« Cinema » n. 28): « Antoine diede fuori a fatica una sua visione cinematografica. Non credo che il film romano di Antoine sia mai apparso davanti al pubblico. Comunque, anche se uscì, certamente lasciò il tempo che aveva trovato. E Antoine, levate le spalle, — cinéma, va te faire foutre! — ripartì per la Francia ».

(11) Notizie sull'attività italiana di George Lacroix si trovano nello scritto di Maria Adriana Prolo: « Suzy Prim 1919 », in « Cinema » n.s. 42.

(12) Georges Sadoul: « La tecnica rivoluzionaria nella *Cabiria* di Pastrone », in « Cinema » n.s. 58.

tranquillamente: "... avemmo, dopo molti sacrifici e più di un anno di lavoro, la soddisfazione di veder ottenuti dei film che, senza tema di smentita, sono tra i primi del mondo" » (13). Risulta evidente da questa lunga, ma essenziale citazione uno tra i principali errori dell'U.C.I.: quello di credere che bastasse il denaro per fare i buoni film e per imporsi all'estero.

Nel 1920 in Italia si producono complessivamente (U.C.I. ed indipendenti) ancora 150 film. « Il più delle volte il pubblico di questa stagione esce dai cinematografi insoddisfatto, annoiato, seccato. Eppure, nonostante ogni protesta, ritorna altre volte allo stesso ritrovo, rivà a seccarsi alle smorfie delle solite attrici, per una forza di abitudine che talvolta ha qualchecosa di eroico o di incosciente. Tutti o quasi dicono male della nostra produzione cinematografica, e tutti o quasi continuano ad affollare i teatri. E, a parte il fatto che la produzione nostra, in queste condizioni, non ha nessuna fortuna all'estero, dato che il buon pubblico italiano paga profumatamente per vedere soavi seccature, i produttori italiani fanno bene a fare quello che fanno! » (14). Il fittizio successo nel mercato interno monta la testa ai divi. L'1 giugno 1920 Francesca Bertini rinnova il suo contratto con l'U.C.I. impegnandosi ad interpretare otto film in un anno, per il corrispettivo di due milioni di lire, pagabili in rate mensili posticipate di L. 166.666. Qualche mese dopo, appariva sugli schermi romani: *La Principessa Giorgio*. Vittorio Malpassuti, critico del « Romanzo-flim » annotava: « Della *Principessa Giorgio* di Sardou, ridotta per Francesca Bertini, credo sia meglio non parlare, più che per convinzione personale per opinione di tutti » (15). E intanto l'U.C.I. si era impegnata a sborsare la cifra astronomica di due milioni per film destinati al sicuro fallimento!

La consistenza artistica della Bertini è stata variamente considerata: il vecchio Delluc invitava gli studiosi a vederne l'« opera omnia », ed entusiasta delle sue virtù interpretative, specie in *Assunta Spina*, si è sempre dimostrato Roberto Paolella, forse il più acuto critico del muto italiano. Tuttavia, per obbiettività, dob-

(13) Enrico Roma: « Alla riconquista dell'America » in « Film », anno III, n. 21 del 25 maggio 1940.

(14) Vittorio Malpassuti: « Cronache della quindicina », in « Romanzo-Film », 7 novembre 1920.

(15) Vittorio Malpassuti: « Cronache della quindicina », in « Romanzo-Film »,

biamo registrare anche le « tirate » dell'altra parte, limitandoci — naturalmente — a quelle che risentivano del clima di generale fallimento del cinema italiano. Un profilo di Guido Brignone (16) diceva testualmente: « Stava attendendo alla messa in scena di un altro lavoro di importanza, interpretato pure da Francesca Bertini. Ma la bella attrice, vittima del divismo, finì con lo stancare la pazienza del suo giovane direttore. A questo punto Guido Brignone non esitò più: ribelle ad ogni imposizione assurda e rispettoso del proprio ufficio, prese il copione e lo restituì al proprietario dello stabilimento, perché egli era lì per lavorare e non per impazzire! *Un bel gesto che merita di essere segnalato e che, se fosse stato più spesso e clamorosamente imitato, forse, la cinematografia italiana correrebbe oggi miglior sorte* ». E nel 1926, annunciandosi il ritorno di Francesca Bertini allo schermo, si poteva leggere su di un serissimo foglio cinematografico (17): « La notizia del ritorno della nostra diva allo schermo non può più, ormai *sperare* in alcuna smentita. E tutte le speranze si volgono, adesso, in conseguenza, ad un *radicale mutamento* del sistema di recitazione di Francesca Bertini ».

Malgrado sintomi premonitori, i dirigenti dell'U.C.I. non volevano ammettere l'imminente diluvio. Renato Gozzano, fratello di Guido, era a Londra agente dell'U.C.I. « Preoccupato per l'andamento delle cose, decido un viaggio in Italia. A Torino mi abbocco con Barattolo e visiono all'Ambrosio alcuni film. Naturalmente si tratta di teatro filmato: *Tosca, Odette, Fedora*... I produttori sono fermi sulle vecchie posizioni. Al pericolo rappresentato dal cinema americano dimostrano di non credere affatto. Allora, poiché ho portato con me due produzioni della Pickford, *Stella Maris* e *Piccolo Lord*, le sottopongo nella piccola sala di proiezione della *Caesar*, agli artisti ed ai tecnici della casa. Il mio esperimento è coronato da sorrisi increduli. — Con questa roba, gli americani non ci faranno mai paura... L'esistenza di un fenomeno Pickford sfugge anche a Francesca Bertini » (18). Il materiale tecnico dell'U.C.I. era quanto mai scadente. L'operatore Carlo Montuori dice: « I metodi di lavoro che ci furono imposti dall'U.C.I. danneggiarono noi

(16) « Gli artefici del film: Guido Brignone », in « Al Cinema », 18 gennaio 1925.
(17) Da « Schermo », 2 ottobre 1926.
(18) Renato Gozzano: « Malinconie dell'ultima ora », in « Film », 25 marzo 1939.

operatori e più, naturalmente, la produzione, perché con la pellicola che ci veniva fornita — pellicola acquistata in blocco e vecchia di anni — non era possibile ottenere nemmeno una mediocre fotografia » (19).

E così arriviamo al 1921, l'« anno nero » per la cinematografia italiana, la quale scende a quota sessanta. Esattamente nel maggio 1921 l'U.C.I. chiude tutti i suoi stabilimenti di Roma e Torino, ad eccezione di tre che restano in attività con produzione ridotta; in un estremo tentativo di salvezza essa nomina direttore generale tecnico ed artistico Arturo Ambrosio. Anche il « buon pubblico nostrano » si è svegliato, ed i finanziatori dell'U.C.I. — per dirla col Sadoul — cominciano a comprendere che fare del cinema non è obbligatoriamente un affare d'oro. Persino i quotidiani politici, allora disinteressati di cose cinematografiche, cominciano a prendere posizione. Nel settembre 1921 « Il Giornale d'Italia » del senatore Bergamini pubblica tre articoli del cineasta Umberto Paradisi sulla catastrofica situazione della nostra cinematografia. E nel dicembre 1921 così scriveva « Il Meridiano » di Roma: « La nostra produzione non appaga più il gusto degli stranieri. L'Unione, allora, è tornata al film storico. Ma il film storico porta via i milioni: e l'esito è incerto. Bisogna andare all'estero con il film normale » (20).

Negli ultimi giorni del dicembre 1921 la Banca Italiana di Sconto, massima finanziatrice dell'U.C.I., chiude improvvisamente i suoi sportelli. Altro colpo! Intanto l'insistere sul film storico non dà, tutto sommato, i frutti sperati. *Teodora* ebbe, fra l'altro, bruciata la maggior parte della pellicola pronta per il montaggio e molti negativi rovinati. *La nave* fu un altro insuccesso. Gabriellino D'Annunzio, regista e sceneggiatore del film, fu trattenuto lungamente dal padre a Fiume per suggerimenti e consigli. Malgrado ciò e malgrado l'interpretazione di Ida Rubinstein, affiancata dal gigante Galaor, lo sperato successo non venne. Ci fu solo quello che in gergo si chiama « successo di stima ». Un affettuoso cronista registra: « Il film fece onore alla casa Ambrosio e destò grande interesse, quantunque gli incassi non fossero tali da coprire le spese e guadagnarci. Fu un peccato che non abbia segnato per la casa Ambrosio il successo che le spettava, perché non mancava il fasto

(19) Carlo Montuori: « Dal teatro a vetri alla luce artificiale », in « Cinema » v. s. 23.

(20) Citato da E. Ferdinando Palmieri in « Vecchio cinema italiano », Zanetti, Venezia, 1940.

e non si era lesinato il danaro. Quello che mancava era la sceneggiatura in cui Gabriellino, non si era mostrato troppo esperto» (21).

Tuttavia *Teodora, La nave* e *Il giro del mondo del biricchino di Parigi* furono gli unici film che l'U.C.I. potè esportare negli Stati Uniti. A proposito dei rapporti del nostro *trust* con gli U.S.A. siamo in grado di dare queste precisazioni dovute ancora alle memorie dell'esperto Renato Gozzano: « Nel 1921, Mr. Pugh direttore londinese della First National si dichiara disposto ad un accordo con la London Indipendent — la ditta importatrice dei film italiani — e i termini della proposta sono chiari e allettanti: in cambio dell'organizzazione commerciale esistente, la First collocherà sul mercato americano la produzione italiana. Ma il barone Fassini e Barattolo per l'U.C.I. ed il dottor Fenoglio per la Banca Commerciale Italiana si oppongono ». (Per valutare tutta l'ingenuità del rifiuto dei dirigenti dell'U.C.I. riteniamo doveroso ricordare che in quel momento la First National era una delle più formidabili case di produzione e soprattutto di distribuzione della confederazione. Basti pensare che era sorta dall'unione dei più grossi esercenti ed era controllata da ventisette esponenti di circuiti già stabiliti, comprendenti molti locali di prima visione. All'epoca che ci interessa aveva sotto contratto Charlie Chaplin e Mary Pickford. Nello stesso periodo fece un altro grosso colpo assorbendo l'Associated Producers, formata di registi-produttori indipendenti quali Thomas Ince, Allan Dwan, George Loane Tucker, Mack Sennet, Marshall Neilan, Maurice Tourneur, J. Parker Read Jr. e King Vidor).

Più tardi l'U.C.I. tentò un accordo con la Metro-Goldwyn, attraverso Sir William Jury, rappresentante della casa per l'Europa. Ed appunto, con questo tardivo accordo, si poterono vendere i tre film dell'Ambroso (*Teodora* fu l'unico discreto successo), ma dopo un esperimento semestrale nacque un serio contrasto Fassini-Jury e questo preferì pagare undicimila sterline di penale per sciogliersi da ogni impegno, troncando così ogni ulteriore trattativa in tal senso.

Nel 1922 si producono in Italia cinquanta film, l'anno successivo non si oltrepasserà i venti. Sottolineiamo che generalmente i più redditizi non erano quelli dell'U.C.I. ma quelli della Fert, una concorrente fondata nell'ottobre 1919 da Enrico Fiori con sta-

---

(21) Giovanni Drovetti: «Cinema d'altri tempi », in « Cine-teatro », Torino, 1945.

bilimenti a Roma ed a Torino. Sul tronco della Fert si innesterà poi l'Anonima Stefano Pittaluga con un formidabile programma di importazione (fino al '25-'26 ebbe il monopolio della produzione americana) e con un programma di produzione limitato, ma redditizio. Difatti aveva sotto contratto l'unico attore italiano i cui film si vendevano ancora dappertutto a scatola chiusa: Bartolomeo Pagano (Maciste). Tanto per fare un esempio, notiamo che nel 1927 in Germania venne presentato un solo film di produzione italiana: *Maciste der Held der Berge,* Herstellung: Pittaluga-Film, Turin.

Nel gennaio 1922 viene creata una istituzione « temporanea » pro disoccupati dell'industria cinematografica. Però nel 1922-23 si registrano alcuni successi di cassetta come *Il ponte dei sospiri, I promessi sposi* e *La congiura di San Marco.* Ma si tratta di oasi in un magrissimo deserto e comincia l'emigrazione in massa di artisti e tecnici verso l'estero, soprattutto la Germania. Il 16 aprile 1924 muore a Torino Amleto Novelli, uno dei pochi attori che « facevano ancora cassetta ». Gli attori ed i tecnici che non hanno seguìto la corrente migratoria vivacchiano lavorando quando possono, specie con « troupes » americane di passaggio che affittano i nostri stabilimenti. A Roma viene il regista J. Gordon Edwards della Fox film a girare *Nerone* (*Nero,* 1922) e *Re David* (*The Shepherd King,* 1923) ed affida parti più o meno importanti a Guido Trento, Alfredo Boccolini, Edy Darclea, Sandro Salvini e Nerio Bernardi. Mandato dall'Inspiration — affiliata alla Metro Goldwyn — giunge a Firenze affittandovi gli stabilimenti Vis il noto regista Henry King. Gira *La suora bianca* (*The White Sister,* 1924) e *Romola* (1924-1925). Accanto a Lillian Gish, Dorothy Gish, Ronald Colman, William Powell, Charles Lane, fa lavorare i nostri Alfredo Bertone, Bonaventura Ibanez, Gustavo Serena, Ida Carloni Talli, Gino Viotti ed Alfredo Martinelli. Le trattative U.C.I. - Goldwyn per girare, come si direbbe ora, in co-produzione *Ben Hur* non ebbero buon fine. L'U.C.I. per la realizzazione del film, che si annunciava grandioso, aveva fatto costruire un nuovo teatro di posa alla Cines ed aveva ammodernati i preesistenti. *Ben Hur* fu poi girato con capitali interamente americani e con un'irrisoria partecipazione di generici e tecnici italiani. Comunque, se l'unico vantaggio per l'U.C.I. fu l'affitto della Cines, la cinematografia nazionale si avvantaggiò a sua volta e, allora, inconsapevolmente, perchè non fu attuata la ventilata demolizione dei teatri di via Vejo, rendendo

così possibile la ripresa sonora attuata da Stefano Pittaluga proprio in quei capannoni. La partecipazione italiana era limitata agli attori Bruno Castellani, Gildo Bocci ed Olga Capri, oltre a qualche generico. Più importante era il gruppo dei tecnici, comprendente gli operatori Montuori, Donelli e Gengarelli e l'aiuto architetto Camillo Mastrocinque.

A crisi imperante un popolarissimo settimanale (« Al Cinemà », 1925) bandì un referendum per saggiare il polso del pubblico. Eccone i risultati in ordine preferenziale. Attori: Amleto Novelli, Rodolfo Valentino, Ramon Novarro, Mosjoukine, Lido Manetti, Alberto Collo, Franz Sala, Angelo Ferrari, Oreste Bilancia, Livio Pavanelli, Mario Guatta Ausonia, Domenico Gambino, Richard Talmadge, Jackie Coogan, Emil Jannings, Paul Wegener, Harry Liedtke, Paul Richter, Gustavo Serena, Eddie Polo, Charlot, Buster Keaton, Douglas Fairbanks, Alberto Pasquali, Harold Lloyd. Attrici: Maria Jacobini, Italia Almirante, Leda Gys, Soava Gallone, Rina De Liguoro, Mary Pickford, Alice Terry, Diomira Jacobini, Linda Pini, Mae Murray, Nazimova, Henny Porten, Norma Talmadge, Raquel Meller, Linda Moglia, Lucy di San Germano, Francesca Bertini. Film: *Scaramouche, L'Arzigogol, Il Corsaro, I quattro cavalieri dell'Apocalisse, Il ponte dei sospiri, Santarellina, Notre Dame de Paris, Messalina, Quo Vadis?, L'ombra, La piccola parrocchia, Il segno di Zorro, La casa sotto la neve, La madre folle, Il fornaretto di Venezia, Papà* (con J. Coogan), *La Duchessa di Langeais, Sangue e arena, Sigfrido, I Foscari, Pietro il Grande, Theodora.*

Apparentemente i risultati non erano sfavorevoli alla produzione nazionale, ma non si possono non fare alcune considerazioni essenziali. Innanzitutto al concorso partecipò una minima parte del pubblico italiano, poi bisogna tener conto dei sentimentali, dei nostalgici che non si lasciano perdere un'occasione per ribadire la loro fedeltà a ciò che fu; e infine è necessario ricordare che agli inizi del 1925 la penetrazione americana non era ancora totale, specie nei piccoli centri o paesi, dove le pellicole arrivano con anni di ritardo. Inoltre non bisogna dimenticare che gli attori ed i film italiani preferiti erano, nella maggioranza, all'infuori dell'U.C.I.

Ambrosio intanto, a Roma, « fissato » nel film storico, si mise a preparare la seconda versione del *Quo Vadis?*. Non lo si può accusare di aver fatto le cose in fretta e male. Il cast del film rive-

lava nomi di fama internazionale. A capo degli operatori si trovava l'asso Curt Courant che, molti anni dopo doveva essere chiamato della fiducia di Charlie Chaplin a dirigere le riprese di *Monsieur Verdoux* (1946). Il regista Georg Jacoby era notissimo in Germania e fuori e il suo aiuto, l'immancabile Gabriellino D'Annunzio, era se non altro interessante per essere figlio di tanto padre. Armando Brasini, noto architetto romano, si occupò delle ricostruzioni storiche. Il 5 febbraio 1924, mentre si girava alla Palatino una scena del martirio dei cristiani nel Circo, la leonessa Europa (della « troupe » del famoso capitano Schneider), assaliva e sbranava un generico, Augusto Palombi. Malgrado l'involontaria e macabra pubblicità, malgrado l'enorme apparato, il film fu un mezzo disastro, come vedremo fra poco.

Mentre si girava *Quo Vadis?*, l'U.C.I. pensò di accaparrarsi come soggettista nientemeno che Benito Mussolini o, come si diceva allora, l'on. Mussolini. Il presidente del Consiglio, tra il 1910 ed il 1911, aveva pubblicato a puntate sul « Popolo di Trento » — il quotidiano socialista di Cesare Battisti — un romanzo storico: « Claudia Particella, l'amante del Cardinale ». Arturo Ambrosio tentò dunque un grossissimo colpo: Mussolini soggettista, Rodolfo Valentino ed Emil Jannings protagonisti! Ma le trattative fallirono miseramente: le banche non vollero anticipare capitali ed il « duce » dal canto suo, non diede l'autorizzazione all'adattamento cinematografico del lavoro, avviato com'era alla politica di riavvicinamento con la Chiesa cattolica. Così dell'ambizioso progetto non rimane che la « storica » fotografia di Ambrosio, Valentino e Jannings fra i monumenti romani.

Dopo le disavventure di Ambrosio che pure, per altri versi, grandeggia nella storia della nostra cinematografia, all'U.C.I. non restava che potenziare il noleggio e l'esercizio. Questo compito venne affidato ai due nuovi direttori generali, Luigi Ravasco per la parte amministrativa e Giuseppe Leoni per quella tecnica. Al momento del suo assorbimento ad opera della Pittaluga, l'U.C.I. possedeva il « Supercinema » di Roma, il « Savoia » di Firenze, il « Medica » di Bologna, ed inoltre direttamente o per mezzo delle aziende affiliate o consociate gestiva sale a Torino, Casale, Genova, La Spezia, Sampierdarena, Bologna, Firenze, Lucca, Roma, Ancona, Rimini, Napoli, Palermo, Trieste, Udine, Milano, Treviso, Trento, Verona, Padova, Venezia, Bergamo, Cremona, Fiume,

Brescia, Pavia, Pola, Gorizia, Mantova, Como, Vicenza e, all'estero, due grandi cinema a Bucarest, uno a Costantinopoli, uno ad Alessandria d'Egitto, uno al Cairo e tre in Transilvania. Ma il possesso di queste sale non era sufficiente garanzia di una efficace distribuzione. Accanto all'U.C.I. — oltre ai piccoli proprietari di cinema singoli — si sviluppava e vigoreggiava il formidabile circuito della S.A. Stefano Pittaluga, che praticamente controllava una buona metà del nostro esercizio ed aveva, come abbiamo visto, quasi il monopolio dell'importazione dei film americani, nonchè della maggioranza dei film provenienti da altre nazioni. Quando la Pittaluga perse questo monopolio, e ciò nel 1926, il fatto non si risolve a favore dell'U.C.I., ma delle stesse grandi case americane che aprirono in Italia filiali dirette.

All'U.C.I. non rimanevano che briciole, anche nell'importazione. Firmò un contratto abbastanza interessante con la First National che ci diede, fra l'altro, *L'agonia sui ghiacci* (*Way down east*, 1921) di Griffith. Tra le altre esclusività U.C.I. ricordiamo inoltre alla svelta *Dr. Jack* con Harold Lloyd, *Le ombre che passano* (*Les ombres qui passent*) dell'Albatros con Mosjoukine, *Don Giovanni e Faust* (*Don Juan et Faust*) della Gaumont, regia l'Herbier, *La Battaglia* (*La Bataille*) dell'Aubert con Hayakawa, *L'assassinio del corriere di Lione* (*L'affaire du courier de Lyon*) della Gaumont, regia Poirier. L'U.C.I. curava altresì la distribuzione dei giornali L.U.C.E.

Nella stagione 1925-26 la montagna partorisce il topolino. Esce il tanto atteso *Quo Vadis?* con lo slogan: « la rinascita della cinematografia italiana è un fatto compiuto ». Apriti cielo! Uno dei più decisi accusatori del trust, l'avvocato Giuseppe Lega, entra in immediata polemica: « Una réclame del *Quo Vadis?* che assomiglia a una beffa! » e si domanda di quale rinascita si possa parlare, dal momento che tutta la produzione U.C.I. è ferma ed i nostri migliori artisti sono emigrati. La critica al film non è meno severa. Scrive un critico anonimo: « Diciamo subito con franchezza che l'aspettativa è stata delusa perché ogni spettatore credeva di vedere chi sa quale grandiosità, mentre questo *Quo Vadis?* è una ricchissima ma ben povera cosa. Paradosso ammesso nella cinematografia internazionale poiché spesso si vede sullo schermo la profusione dei milioni senza però poter dire che la spesa abbia dato il frutto del capolavoro. *Quo Vadis?* è stato presentato al

Supercinema dando un colpo enorme di delusione agli spettatori che per giorni avevano guardato a bocca aperta la colossale réclame di questo film. Si capisce in taluni quadri uno sforzo enorme, in tali altri ancora una esuberanza stucchevole... E che dire di quell'incontro fra San Pietro e il Redentore? E' meglio non parlare di questo quadro che doveva essere di una grande austerità e pieno di poesia. La Mostra Romana è stata il palcoscenico delle varie azioni di *Quo Vadis?* e vi sono quadri di buon gusto e di effetto, ma quando Nerone vede la sua Roma in fiamme allora si vede tutta la miseria di un piccolo fuoco fatto su due metri quadrati con le case di cartone e gli archi e i palazzi e i templi di cartapesta » (22).

La proiezione del *Quo Vadis?* venne inoltre perseguitata da una serie di vertenze giudiziarie per i diritti d'autore tutte conclusesi a danno dell'U.C.I. Prima di iniziare il film l'U.C.I. credette di garantirsi da ogni noia pagando una « cospicua somma » ai signori Koza-Kiewicz, che si diceva fossero in possesso di un diritto di cessione rilasciato dallo stesso Sienkiewicz, ed Emile Moreau, autore di un dramma teatrale tratto dal libro. Posto in commercio il film, l'U.C.I. dovette impegnare una vera e propria battaglia contro i noleggiatori che avevano rimesso in circolazione il *Quo Vadis?* di Guazzoni, vecchio di una quindicina di anni, spacciandolo per la nuova versione. La « vera e propria battaglia » si concluse — al solito — con la resa incondizionata dell'U.C.I. costretta a pagare fior di quattrini per far ritirare ai noleggiatori le copie del vecchio film.

« Poi fu la volta degli eredi di Sienkiewicz, che avendo disconosciuto i diritti nei signori Koza-Kiewicz e Moreau (riconoscendo i quali l'U.C.I. fece una delle più clamorose gaffes della sua storia) giustamente intentarono causa agli ingenui produttori romani. La causa — sarebbe inutile dirlo — si concluse con il pagamento di « una somma molto elevata » ai legittimi eredi del romanziere polacco. Ma ecco farsi avanti il cinematografaro francese Charles Delac, che vantava vecchi diritti sulle riduzioni cinematografiche del *Quo Vadis?* Manco a dirlo, anche Delac vinse la sua brava causa, poichè in data 11 febbraio 1925, a Parigi, « dopo laboriose trattative si poté firmare un accordo mediante il quale, previo versamento di una somma fissata, l'U.C.I. gli accordava altresì una

(22) In « Cine-settimana », 28 febbraio 1926.

partecipazione nello sfruttamento del film, per la Francia, Belgio e loro Colonie ». Anche per l'uccisione del generico Palombi « fu naturalmente aperta istruttoria penale contro il comm. Ambrosio, Gabriellino d'Annunzio e Jacoby, e contro il capitano Schneider, per omicidio colposo. I primi tre vennero assolti per non aver commesso il fatto; lo Schneider fu condannato ad una lieve pena» (23).

Le vicissitudini del film (persino eccessive) vennero ben sintetizzate dalla frase: « Tempo e denaro buttati via! ». Per ironia della sorte, lo stesso soggetto realizzato anni prima dal Guazzoni aveva segnato il trionfo della cinematografia italiana nel mondo. Un buon successo annovera, nel frattempo, *Cirano di Bergerac* della Genina Films, con Pierre Magnier, Linda Moglia, Umberto Casilini ed Angelo Ferrari. Ma non basta. L'U.C.I. continua a sfruttare (in Italia) il suo documentario *L'affondamento della Santo Stefano*, il famoso gesto di audacia del comandante Rizzo, costruito con materiale rinvenuto negli archivi dello Stato Maggiore austriaco, ma anche questo non basta a mantenere un organismo che sperpera spaventosamente milioni. La Banca Commerciale Italiana che aveva la quasi totalità delle azioni dell'U.C.I. cercava di uscire in qualche modo dal guaio in cui si era cacciata. Voci di una vendita dell'intero complesso U.C.I. alla Paramount destarono una certa apprensione, ma Stefano Pittaluga stava in guardia e quando la cosa fu matura potè cogliere agevolmente l'U.C.I. nelle sue mani. Il 7 novembre 1926, nei locali del cinema Ghersi di Torino, l'assemblea straordinaria dell'Anonima Pittaluga sanzionava ufficialmente l'assorbimento dell'U.C.I. (che in quel momento disponeva di un capitale di quarantacinque milioni). La lunga relazione dell'avv. Vittorio Sacerdote, che fa la storia delle trattative, è salutata da calorose approvazioni. Il comm. Ceriana prima della chiusura dei lavori invita i convenuti a porgere all'amministratore delegato comm. Stefano Pittaluga « l'attestazione di riconoscenza per l'opera intelligente da lui svolta a favore della Società ed invita l'assemblea ad un voto di plauso. L'assemblea all'unanimità applaude al comm. Pittaluga il quale, chiesta la parola, ringrazia gli intervenuti » (24). In quel mo-

---

(23) Francesco Soro: « Splendori e miserie del cinema » — *Quo Vadis?* (nota 1).

(24) La relazione Sacerdote all'Assemblea Pittaluga è integralmente pubblicata su « Schermo » di Roma, 1º gennaio 1927.

mento tutto il cinema italiano è ai suoi piedi ed egli si prepara a portarlo alla vera rinascita, senza colpi di testa, senza improvvisazioni, senza cause, con lenta tenacia. Il cinema italiano aveva trovato finalmente un uomo il quale — attraverso anche errori forse inevitabili — sapeva come, quando e dove era necessario arrivare.

Filmografia essenziale

THEODORA (Zanotta-Ambrosio 1919) *soggetto da* Sardou. *Regia* Leopoldo Carlucci. *Interpreti*: Rita Jolivet (*Theodora*), Andrea Maulpré (*Marcello*). *Fotografia*: Giovanni Vitrotti.

LA NAVE (Zanotta-Ambrosio). *Regia e sceneggiatura*: Gabriellino d'Annunzio, *dal dramma omonimo di* Gabriele D'Annunzio. *Operatore*: Narciso Maffei. *Scenografia e costumi*: Guido Marussig. *Interpreti*: Ida Rubinstein, Alfredo Boccolini, Giro Galvani, Mary Cleo Tarlarini, Mario Mariani. *Inizio di lavorazione*: 26 luglio 1919.

IL PONTE DEI SOSPIRI (Albertini Film, Torino, 1919-21). Diviso in 4 episodi: «La bocca del leone» — «Il dio della vendetta» — «La potenza del male» — «Il trionfo dell'amore». *Soggetto da* Michele Zevaco, *sceneggiato da* Giovanni Bertinetti. *Regia*: Domenico Gaido. *Interpreti*: Luciano Albertini (*Rolando Candiano*), Antonietta Calderari (*Imperia*), Onorato Garaveo (*Scalabrino*), Carolina White, Ria Bruna.

I PROMESSI SPOSI (Cines, 1922). *Soggetto da* Alessandro Manzoni. *Regia*: Mario Bonnard. *Scenografie e costumi*: Camillo Innocenzi. *Interpreti*: Maria Vidali (*Lucia*) Domenico Serra (*Renzo*), Mario Parpagnoli (*Don Rodrigo*), Umberto Scalpellini (*Don Abbondio*), Ida Carloni Talli (*Agnese*), Bonaventura Ibanez (*Il cardinale Borromeo*), Olga Capri (*Perpetua*).

LA CONGIURA DI SAN MARCO (Pasquali film, 1923-24). *Regia*: Domenico Gaido. *Interpreti*: Amleto Novelli (*Rolando Candiano*), Ria Bruna (*Leonora*), Bianca Stagno Bellincioni (*Zanze*), Bianca Maria Hubner (*Saita*), Rosetta Solari (*Cumea*), Augusto Poggioli (*Marco Bragadin*), Arnaldo Arnaldi (*il buffone*), Celio Bucchi (*Scalabrino*), Emilio Verdannes (*l'Inquisitore*), Armando Pouget (*il doge Foscari*), Bualò (*paron Zuane*), Federico Fissone (*il sagrestano*), Roberto Feliciano (*il gondoliere*), Teresa Pasquali (*la badessa*).

QUO VADIS? (1924 U.C.I.). *Soggetto: dal romanzo di* Enrico Sienkiewicz. *Regia e sceneggiatura*: George Jacoby e Gabriellino D'Annunzio. *Scenografia*: Armando Brasini. *Operatori*: Curt Courant, Giovanni Vitrotti, Alfredo Donelli, Ercole Granata. *Interpreti*: Emil Jannings (*Nerone*), Elena Sangro (*Poppea*), Andrea Habay (*Petronio*), Gildo Bocci (*Vitellio*), Rina De Liguoro (*Eunica*), Alfonso Fryland (*Vinicio*), Lillian Hall Davis (*Licia*), Raimondo Van Riel (*Tigellino*), Gino Viotti (*Chilone*), Bruno Castellani (*Ursus*), Elga Brink (*Domitilla*), Lido Manetti (*la guardia*), Marcella Sabbatini (*una bimba*) e i leoni del capitano Alfredo Schneider. *Direttore di produzione*: Arturo Ambrosio. *Organizzazione*: Fritz Curioni. *Stabilimenti di produzione*: Palatino e Cines.

Note

Laurence Olivier a Venezia, ovvero una lezione d'arte drammatica

L'avvenimento che ci ha offerto quest'anno il Festival internazionale del teatro, organizzato a cura della Biennale di Venezia, è di quelli che si possono, anzi si debbono, definire memorabili, senza timore di cadere gratuitamente nella retorica encomiastica. Non è questa la sede per una dotta trattazione intorno al Tito Andronico, *una tragedia « romana » (di una romanità più che altrove fantasiosa, e relativa al periodo della decadenza imperiale), che è stata oggetto di annose diatribe, molti studiosi essendo restii ad ammetterne la paternità shakespeariana. Basterà ricordare come, in ogni caso, il* Tito *vada collocato nel gruppo delle opere giovanili del poeta (la sua data di composizione va probabilmente individuata intorno al* 1593-94) *e come, pur ammettendo il peso delle osservazioni critiche relative all'esistenza di una tematica, di un gusto, di uno stile, anche, comuni alla produzione drammatica dell'epoca elisabettiana, non si possa non essere colpiti dalla potente vibrazione che anima certe battute, che trasfigura certe situazioni, trascendendo la cruda mostruosità di un « museo degli orrori », di evidente derivazione senechiana (in conformità con il gusto dei tempi), mostruosità alla quale si deve il ripudio subito dall'opera nella stessa Gran Bretagna, dopo la fortuna che l'aveva sostenuta lungo il Seicento e fino al primo Settecento. In certi momenti la vibrazione cui accennavo preannuncia senza possibilità di dubbio la presenza di un afflato tragico, che sarebbe presto diventato quello di* Amleto, *di* Re Lear, *di* Otello *(al primo riconduce, fra l'altro, il giuoco tra pazzia e lucidità nel protagonista, al secondo certi suoi accenti di senilità grandiosamente visionaria, sotto il peso del dolore, al terzo la malvagità senza riscatto di Aronne, uno Jago con il volto di Otello, ancora grezzo e monocorde, ma dotato di una sua perversa imponenza nelle sue dichiarazioni di fede nel male).*

Insomma, a me pare che il giudizio che circola con maggior frequenza intorno al Tito *tenga conto della orripilante gratuità e del provocatorio sadismo delle situazioni (oltre ai ripetuti scannamenti, lo stupro e la mutilazione della lingua e delle mani subiti da una giovane sposa, l'amputazione di una mano subita dal protagonista, cui vengono poi recate in corteo le teste mozzate dei figli, l'imbandigione alla regina gotica di una torta confezionata con le carni ed il sangue della sua prole, e via dicendo) piuttosto che delle vivide aperture liriche o delle mirabili « impennate » tra-*

giche dell'opera. Il fatto sta, comunque, che — praticamente nuovo per le scene non britanniche — Tito Andronico *è da tempo immemorabile la più negletta fra le opere shakespeariane anche in Inghilterra: il timore dell'insofferenza o magari dell'ilarità del pubblico per tanta efferatezza, che supera quella del mito d'Atreo e Tieste, ha indotto l'Ottocento e poi il nostro secolo a mettere al bando la tragedia, che, non rappresentata all'Old Vic dopo il* 1923, *non aveva — caso unico — trovato mai ospitalità allo stesso Shakespeare Memorial Theatre di Stratford-on-Avon lungo i primi settantasei anni della sua esistenza. Solo nel* 1955 *una convergenza di interessi fra il più brillante e spregiudicato dei giovani registi britannici, Peter Brook, ed un attore dall'autorità di Laurence Olivier ha fatto sì che* Tito Andronico *potesse venir accolto nel repertorio del Festival.*

L'edizione che abbiamo ascoltato e visto a Venezia è appunto quella presentata a Stratford nel 1955. *E costituisce uno spettacolo degno d'ogni ammirazione e meditazione: il che non mi impedisce di avanzare qualche rilievo, relativo all'operato del Brook. Questi si è posto ovviamente il problema dell'adattamento del testo alla sensibilità delle moderne platee, ed ha quindi cercato di «sfumare» gli orrori più intollerabili: Lavinia, dopo lo stupro e la mutilazione, si presenta così con due lunghi nastri rossi penduli, allusivi al sangue che la insozza; ed eliminata risulta la scena in cui essa regge con i moncherini la coppa in cui viene raccolto il sangue delle vittime, destinato alla confezione della sinistra vivanda per il banchetto. Tale discrezione non può non trovarmi concorde. Meno concorde mi trova, caso mai, l'eliminazione di alcune alate «soste» liriche del testo: valga per tutte la lunga battuta di Marco, lo zio, dopo che Lavinia è stata violentata e mutilata. Probabilmente un simile criterio riduttivo è stato suggerito al Brook dal desiderio di accentuare il carattere barbarico dell'opera (in cui risiede anche, in certo modo, il suo fascino), ma sopra tutto dal desiderio di conferire all'azione un ritmo stretto, che non consenta allo spettatore pericolosi indugi riflessivi su quanto accade in scena nè rischi di ingenerare in lui stanchezza. In questo senso è innegabile che il regista ha ottenuto il suo scopo: non ho memoria di uno spettacolo shakespeariano di così breve durata (due ore e mezzo, compresi circa quaranta minuti di intervallo). Il pubblico non ha modo di sfuggire alla suggestione dei quadri così fluidamente concatenati.*

Nell'allestimento il Brook, che oltre alla regia ha curato il dispositivo scenico (funzionale, ma un tantino meccanico ed artificioso, oltre che insufficiente ad evocare, per esempio, l'atmosfera della partita di caccia nel bosco), i costumi (spesso suggestivi, pur con un certo ibridismo, specie nel rapporto tra personaggi e «masse») e le musiche (basate su impasti di impronta barbarizzante), ha puntato su quella fusione di romanità e di «elisabettismo», su cui risulta si fondassero le esecuzioni dell'epoca shakespeariana. L'esito è stato di una evidenza spettacolare indiscutibile, con frequenti intuizioni di una intensa originalità e forza drammatica: si veda la stupenda apparizione di Lavinia avvolta di bianchi veli, nella scena del riconoscimento dei suoi violentatori; si veda la cura posta nel dare risalto ad Aronne, come all'incarnazione stessa del Male, per mezzo di una illumi-

nazione, che in talune scene ne facesse stagliare la figura, isolandola tra una folla o contro una cortina di tenebra; e via dicendo. L'impersuasività di certi aspetti marginali della regia (quei sacerdoti in verde al primo atto, un po' « rivistaioli », un po' stridenti con la tonalità generale, e le loro insistenti melopee; qualche movimento o intervento delle comparse, legato in genere al difetto accennato del dispositivo scenico; ma sopra tutto una ripetuta tendenza a compiacersi del « quadro vivente », tendenza che culmina nella conclusione del banchetto finale, pur regolato con grande sapienza compositiva e con ammirevole ritegno nel giuoco degli effetti macabri previsti dal testo), tale impersuasività perde d'importanza, di fronte alla coerenza del risultato d'insieme. Il quale ha sopra tutto il grande, grandissimo merito di attribuire frequente sostanza di dolorante umanità ad un testo così riboccante di elementi disumani. Il Brook ha scelto, per il concerto della recitazione, la chiave meno esteriore, ha previsto (quanto meno per i personaggi principali) reazioni umane di fronte ad eventi al di fuori dell'umanità. Egli ha, con geniale intuito, riprodotto, attenuandola, l'efferatezza del testo mediante un processo di stilizzazione (vedi i ricordati nastri che tengono il posto del sangue), e, si potrebbe dire, di astrazione (Aronne, che tra i personaggi di primo piano è il meno sfumato, il più monolitico, diventa, ripeto, una specie di titanico e demoniaco simbolo del Male). Ma in un'azione sottratta ad ogni sterile compiacimento realistico, che sarebbe inevitabilmente sfociato nel « Grand-Guignol » (si pensi alla compostezza che la stilizzazione conferisce al banchetto finale, così gremito di effetti d'orrore), egli ha inserito figure a tutto tondo, le quali reagiscono con sentimenti, appunto, umani di fronte ad eventi la cui assurdità è temperata e fatta dimenticare dall'accennato processo di astrazione.

Una simile impostazione non avrebbe potuto attingere i risultati drammatici ed emotivi che ha attinto senza la presenza di un complesso di interpreti eccezionalmente autorevoli, quale quello raccolto sotto l'insegna dello Shakespeare Memorial Theatre. Complesso entro il quale ha giganteggiato, con la statura dei pochissimi attori veramente sommi, Laurence Olivier. Dopo il suo Enrico V, così prestigiosamente regale e così pudicamente umano, dopo il suo Amleto, inquietamente romantico e « psicanalitico », dopo il suo prodigioso Riccardo III, divertito della propria sottile e scatenata malvagità, questo Tito Andronico costituisce la stupefacente conferma di una originalità creativa lucidissima, esercitata nel solco di una tradizione, il cui coerente assorbimento non esclude l'impegno per un rinnovamento di certi schemi. Con intuizione magistrale Olivier ha fatto di Tito una figura realistica ed « autentica », non un emblema mitologico di rotonda « romanità »: egli lo ha disegnato (dall'andatura al gesto al timbro della voce), fin dal suo primo, straordinario ingresso, come un soldato autorevole, vecchio e ormai stanco, la cui umanità è messa a dura prova da una fatale concatenazione di circostanze. Nelle pagine più alte della tragedia, là dove il personaggio prelude alla sublime grandezza di Lear, egli ha raggiunto la più ferma e piena dimensione tragica, con accenti ora di una accesa, lampeggiante grandiosità, ora di una palpitante, trascolorante dolcezza. Nello stra-

zio come nell'invettiva, Olivier ha empito del suo respiro il palcoscenico della Fenice, suscitando echi di cosmica tragicità.

Accanto a lui Vivien Leigh, pronunziate con delicata soavità le sue poche battute, ha prestato a Lavinia il patetico aspetto della sua grazia offesa, affidando all'espressione degli occhi la piena dei sentimenti. Ed Alan Webb ha conferito pacata dignità alla purtroppo mutilata parte di Marco, mentre Maxine Audley è stata una Tamora ora suasiva ora vibrante e Frank Thring un Saturnino icastico, anche se talvolta un po' « tenorile ». La parte del moro Aronne, unico personaggio del tutto al di fuori di ogni possibilità di umanizzazione, era stata affidata a quello splendido attore che è Anthony Quayle, che gli ha dato plasticità di atteggiamenti e vigore veramente barbarico. Ma altri nomi ancora meriterebbero ricordo: la presenza di un interprete sommo quale Olivier e di altri di insigne levatura quali Quayle o la Leigh è infatti valorizzata, come si addice ad un complesso che è tutore di una nobilissima tradizione, dalla presenza, intorno a loro, di attori tanto individualmente efficienti quanto collettivamente fusi in superiore armonia. Quella offerta da Olivier e dallo Shakespeare Memorial Theatre è stata una lezione d'arte drammatica che trova pochi riscontri nella nostra memoria di spettatori.

GIULIO CESARE CASTELLO

I film

Recensioni di GIULIO CESARE CASTELLO, GIAMBATTISTA CAVALLARO, MORANDO MORANDINI, TINO RANIERI

The Wrong Man
(IL LADRO)

REGIA: Alfred Hitchcock.

SOGGETTO: Maxwell Anderson. SCENEGGIATURA: Maxwell Anderson *e* Angus McPail. FOTOGRAFIA: Robert Burks. MUSICA: Bernard Herrmann. SCENOGRAFIA: Paul Sylbert. MONTAGGIO: George Tomasini.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Manny Balestrero*: Henry Fonda; *Rose Balestrero*: Vera Miles; *O'Connor*: Anthony Quayle; *ten. Bowers*: Harold J. Stone; *Matthews, poliziotto*: Charles Cooper; *Tomasini*: John Heldabrand; *madre di Manny*: Esther Minciotti; *Mrs. Ann James*: Doreen Lang; *Constance Willis*: Laurinda Barrett; *Betty Todd*: Norma Connolly; *Gene Conforti*: Nehemiah Persoff; *Olga Conforti*: Lola d'Annunzio.

PRODUZIONE: Warner Bros.; *produttore associato*: Herbert Coleman. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Warner Bros.

Somebody Up There Likes Me
(LASSÙ QUALCUNO MI AMA)

REGIA: Robert Wise.

SOGGETTO: *basato sull'autobiografia di* Rocky Graziano, *scritta con la collaborazione di* Rowland Barber. SCENEGGIATURA: Ernest Lehman. FOTOGRAFIA: Joseph Ruttenberg. MUSICA: Bronislau Kaper. *Canzone che dà il titolo al film di* Sammy Cahn *e* Bronislau Kaper, *cantata da* Perry Como. MONTAGGIO: Albert Akst. SCENOGRAFIA: Cedric Gibbons *e* Malcolm Brown.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Rocky*: Paul Newman; *Norma*: Anna Maria Pierangeli; *Irving Cohen*: Everett Sloane; *mamma Barbella*: Eileen Heckart; *Romolo*: Sal Mineo; *Nick Barbella*: Harold J. Stone; *Benny*: Joseph Buloff; *Frankie Peppo*: Robert Loggia; *Iolanda Barbella*: Donna Jo Gribble.

PRODUZIONE: Charles Schnee *per la* Metro Goldwyn Mayer. *Origine*: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Metro Goldwyn Mayer.

Men in War
(UOMINI IN GUERRA)

REGIA: Anthony Mann.

SOGGETTO: *dal racconto «The Combat» di* Van Vah Praas. SCENEGGIATURA: Philip Yordan. FOTOGRAFIA: Ernest Haller. MUSICA: Elmer Bernstein. MONTAGGIO: Richard Meyer.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *il tenente*: Robert Ryan; *il sergente*: Aldo Ray; *il colonnello*: Robert Keith; *il soldato negro*: James Edwards. ALTRI INTERPRETI: Vic Morrow, Philip Pine, Nehemiah Persoff, Al Q. Jones, Adam Kennedy, Walter Kelley, Scott Marlowe, Robert Normand, Race Gentry, Anthony Ray, Michael Miller, Victor Sen Yung.

PRODUZIONE: Sidney Harmon *per la* United Artists. ORIGINE: U.S.A., 1957. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear Film.

Uno dei fatti salienti relativi al più recente cinema americano è, co-

me appare ormai evidente, la diffusa ripresa di interessi realistici, i quali hanno regolarmente contraddistinto alcune delle epoche creativamente più feconde per lo schermo hollywoodiano (si pensi alla fioritura che va dall'inizio dei *thirties* agli anni più fervidi del « New Deal » oppure a quella immediatamente postbellica). Non è naturalmente un caso che una simile ripresa di interessi abbia coinciso con il declino del maccarthysmo, con il ritorno, cioè, di un più disteso clima produttivo negli *studios* non più assillati dall'incubo delle liste di proscrizione, clima che ha consentito, fra l'altro, il ritorno al lavoro — magari, ahimè, sotto pseudonimo — di molti scenaristi di valore, i quali erano stati messi al bando. Naturalmente, il ritorno al realismo, se da un lato non esclude il riprodursi di certi compromessi caratteristici della mentalità hollywoodiana, dall'altro non può essere interpretato unicamente come effetto del superamento del maccarthysmo. Altri coefficienti sono evidentemente in giuoco: per esempio, l'influenza dello schermo « intimo » della televisione (vedi *Marthy* e *Pranzo di nozze*), l'accoglimento della cui lezione costituisce un indice dell'insufficienza della « politica » dei grandi formati e dei grossi mammuth spettacolari, come antidoti alla crisi determinata, appunto, dall'avvento della televisione.

Il discorso sarebbe, comunque, lungo e tale da esorbitare largamente dai limiti di una recensione. Ho voluto accennarlo non foss'altro per spiegare al lettore il perchè dell'apparente bizzarria rappresentata dall'aver accomunato in un solo ragionamento tre film che in apparenza hanno ben poco da spartire l'uno con l'altro. In realtà essi hanno da spartire un elemento importante, anche se variamente inteso: l'esigenza realistica.

Il caso che può sorprendere di più è quello di Alfred Hitchcock, maestro riconosciuto di un tipo di narrativa piacevolmente gratuita, sulla cui fisionomia ho avuto modo di intrattenere il lettore pochi mesi or sono, a proposito di film come *Nodo alla gola* e *L'uomo che sapeva troppo*. *Il ladro* è un film che si pone, sotto certi aspetti, agli antipodi, rispetto a film come quelli sopra ricordati, i quali, con caratteristiche diverse, rientravano nel gusto ben noto di Hitchcock per il meccanismo ad orologeria astutamente caricato, non senza un impiego ora più ora meno compiaciuto della tecnica idoleggiata in quanto tale e non senza una sostanziale indifferenza per i contenuti umani e per la « probabilità » dei casi assunti a materia del racconto. Con *Il ladro* Hitchcock, pur mantenendosi entro i confini del racconto poliziesco, ha inteso mutare piuttosto radicalmente registro, non solo in quanto ha puntato sull'esplorazione di un'umanità autentica e non sofisticata, non solo in quanto ha mirato a far sprigionare dalla sua narrazione una nobile ed amara lezione morale di portata universale, ma anche — se non sopratutto — in quanto ha rinunciato al contributo della propria e dell'altrui fertile e maliziosa fantasia per cercar di ricostruire, con scrupolo cronisticamente realistico, un fatto accaduto negli Stati Uniti nel 1953. Tale fatto riguarda un dabben uomo, un suonatore di contrabbasso, il quale si trovò inopinatamente arrestato e processato, essendo stato scambiato, da

alcuni testimoni frettolosi ed eccitabili, per l'autore di una serie di rapine. Il malcapitato corse i suoi seri guai e non si sa come la sua paurosa avventura sarebbe andata a finire, a dispetto dello zelo di un avvocato accorto e disinteressato, se il caso non avesse fatto, al momento opportuno, scoprire il vero colpevole (a lui vagamente rassomigliante), il quale commise l'imprudenza di ritentare una rapina simile alle precedenti.

Ora, stavolta la « trovata », che nei film di Hitchcock non manca mai e non è mai men che stimolante, è consistita proprio nel proposito (insolito per l'autore — pur non nuovo agli interessi di natura realistica — anche se tutt'altro che insolito in senso assoluto) di rinunciare allo apporto dell'immaginazione, con un implicito atto di fede verso l'interesse spettacolare e morale insito in una storia vera e non adulterata. S'intende che questa storia, come il lettore ha ben capito, aveva in sè qualche cosa di naturalmente hitchcockiano, onde il passaggio dell'autore dallo stile sofisticato che gli è congeniale ad uno stile realistico, che ricorda a tratti certi film di intonazione documentaristica fioriti dieci o dodici anni fa oltre oceano (anche il tono grigiamente granoso della fotografia si adegua al clima del *reportage*), è potuto avvenire senza sforzo apparente. Giova avvertire subito che termini come *reportage* e cronaca non devono far pensare ad un impegno di assoluto oggettivismo da parte del regista, il quale, al contrario, nella prima parte — la più felice — del film ha mirato a suggerire un clima soggettivo e rarefatto di incubo kafkiano, espresso attraverso modi, ambienti, figure assolutamente realistici. In questo connubio, meno contraddittorio di quanto possa a prima vista sembrare, fra la nuda realtà di un fatto di cronaca e la metafisica angoscia di una parabola alla Kafka, risiede forse il fascino maggiore del *Ladro*. Poichè, grazie alla spoglia autenticità del tono della realizzazione e alla dimessa, intensa quotidianità che si legge nel volto di Henry Fonda (il meno « attore » fra i massimi interpreti dello schermo americano, il più schietto fra loro, il più idoneo ad esprimere una pena d'uomo vero e anonimo), l'avventura paurosa, assurda e pur effettivamente accaduta, di questo suonatore di contrabbasso, riesce ad assumere un significato di parabola, relativo all'insicurezza della condizione dell'uomo contemporaneo, in una società, la cui giustizia fallace e spietata può chiamarlo in qualsiasi momento a rendere conto di misfatti da lui mai commessi, quando il caso maligno e l'isterismo dei suoi simili congiurino contro di lui.

La prima parte del *Ladro* appare dunque esemplare, nell'evocazione di un'atmosfera familiare limpidamente idilliaca, ad onta delle serie preoccupazioni economiche, nella rappresentazione, inizialmente soggettiva (talvolta in senso stretto, più spesso nel senso di un puntuale riflettersi delle emozioni sul volto aperto e duttile di Fonda e nel senso di uno sviluppo dell'azione che lascia lo spettatore ignaro circa la reale identità dell'autore dei crimini), dell'assurda inesorabilità di una concatenazione di avvenimenti. Il rappresentare realisticamente e senza interventi personali o espedienti narrativi il passaggio del protagonista dalla condizione di pacifico uomo della strada a quella di imputato favorisce il crearsi

dell'atmosfera incubica, vale a sottolineare l'irragionevolezza degli avvenimenti stritolatori della esistenza stessa di un individuo e di una famiglia. Ma si potrebbe pure pensare che una simile impostazione derivi anche dal desiderio di Hitchcock di non rinunciare, ad onta delle intenzioni da lui stesso espresse, ad un *suspense* analogo a quello a lui consueto, solo che tale supposizione si scontra con un'obiezione, relativa al perbenismo totale ed evidentemente sincero del volto di Fonda e al suono autentico che dà la pittura così « simpatica » del suo ambiente familiare. (Il *suspense* del film è relativo quindi ad un'incertezza non circa l'innocenza del protagonista, ma circa la conclusione della sua avventura. Ma si tratta, come dirò tra poco, di un *suspense* risolto, da un punto di vista spettacolare, in maniera troppo brusca.)

La prima parte del *Ladro* è dunque un elevato saggio di realismo cronistico, dotato di un *pathos* umano derivante dal rilevato carattere incubico della situazione. Nella seconda parte, dopo che il racconto ha perduto i suoi parziali caratteri soggettivi, per diffondersi nella descrizione del processo, la situazione del protagonista si troverebbe ad un punto morto e a poco sembrerebbero destinati a servire gli intelligenti e disinteressati sforzi dell'avvocato che lo difende, se il caso e l'imprudenza del vero colpevole non conducessero alla sua scoperta. L'angosciosa avventura del contrabbassista si conclude così, con una banalità un po' « compiacente », tale da dare allo spettatore l'impressione di un *desinit in piscem*. Eppure è chiaro che anche qui Hitchcock ha voluto attenersi alla verità dei fatti; solo che nel finale la realtà non è stata così astuta come sa esserlo il regista quando è in vena. La scoperta del colpevole, così come è descritta nel film, sembra l'espediente di uno scenarista che, dopo aver brillantemente avviato un copione, non sappia più come cavarsi d'impaccio e come giungere al lieto fine d'obbligo. E invece è probabilmente la riproduzione di quanto è accaduto nella realtà, la quale non si preoccupa di essere banale o di sembrarlo.

A Hitchcock è così capitato un po' come al pastorello della favola: « quand'uno per bugiardo è conosciuto se anche dice il ver non è creduto ». Dove per « bugiardo » si intende persona dotata di immaginazione sveglia e in grado di sballarle grosse salvando le apparenze di una serrata logica interna. Ma non è soltanto il rovesciamento « poliziesco » della situazione a determinare un certo disagio nella seconda parte, bensì anche la « diversione » relativa alla crisi psichica subita dalla moglie del protagonista, quale contraccolpo delle vicissitudini familiari. Intendiamoci, anche qui siamo, suppongo, sul piano della verità dei fatti e, in ogni caso, è più che plausibile che ad una moglie cedano i nervi dopo simili prove; pure, non ci si riesce a sottrarre all'impressione di un « ricatto » emotivo fatto allo spettatore in omaggio a certi moduli spettacolari, tanto più che la narrazione si conclude avvertendo lo spettatore stesso che la donna ha finito col superare la crisi. In conclusione, i difetti di questo film tanto notevole e, fino ad un certo momento, esemplare sono tali, più che in sè, in relazione non dico al nome, alla fama e al temperamento del regista, ma alla presunzione di *sus-*

pense (e quindi di adeguato « scarico ») che l'avvio del racconto determina. (Nota bene: il protagonista e la sua famiglia sono di origine italiana. Ma nell'edizione del film apparsa sui nostri schermi non è più così; per i nostri riduttori [o censori che siano] non solo non è opportuno che un oriundo italiano appaia sullo schermo in qualità di *gangster*, ma nemmeno che, senza colpa e pur essendo una persona estremamente a modo, gli si trovi ad aver a che fare con la giustizia.)

* * *

Lassù qualcuno mi ama è il più recente prodotto di un filone ormai tradizionale del cinema hollywoodiano, tanto tradizionale da poter quasi essere considerato anch'esso un « genere », come il *western* o il film di *gangsters*: alludo al film sull'ambiente del pugilato. Certo, nel quadro di un'ambientazione e di una tematica comuni in senso lato, vi è spazio per opere di impostazione e stile assai disparati. Si va dal *tear-jerker* di classe (*Il campione* di King Vidor, con Wallace Beery e Jackie Cooper) al film psicologico o polemico di decisa impostazione realistica. Quest'ultimo ha predominato nell'attuale dopoguerra: si pensi a *Il grande campione* di Mark Robson, spregiudicato ritratto di un arrivista, a *Stasera ho vinto anch'io* di Robert Wise, vigoroso e patetico ritratto d un pugile al tramonto e della sua fir ad opera dei teppisti del ring; a *I colosso d'argilla,* ancora di Robson, trasparente allegoria polemica della carriera americana del buon gigante Carnera. Nel *Colosso d'argilla* le aspre intenzioni polemiche prevalevano su ogni altro interesse narrativo, al punto da rendere, verso la fine, il racconto poco credibile; in *Stasera ho vinto anch'io* interessi psicologici ed interessi polemici si bilanciavano, in una pittura icastica e crudele del sottobosco del pugilato.

Anche in *Lassù qualcuno mi ama* (che è il segno di una costanza dell'interesse di Wise per il mondo pugilistico, e di una sua non superficiale conoscenza di esso) l'elemento polemico è tutt'altro che irrilevante: la corruzione che dilaga nelle palestre e negli stadi, dalle basi al vertice della gerarchia dei « valori » di quello sport, vi è denunciata con realismo deciso. E tale realismo risulta tanto più denso di significato in quanto il film vuol essere la biografia di un contemporaneo (Rocky Graziano), la cui assunzione al rango di campione mondiale dei pesi massimi risale a soltanto un decennio fa, una biografia basata su un volume autobiografico dettato dall'ex campione. Si deve tuttavia subito avvertire come il proposito polemico (lo stesso protagonista si trovò invischiato nella rete della corruzione e, pur rifiutandosi di « perdere » un incontro, rese omaggio alle potenze segrete del *ring* sottraendosi all'impegno di battersi) non sia se non una tra le componenti di un'opera destinata a rimanere memorabile nella storia dei rapporti tra cinema e pugilato. Poichè *Lassù qualcuno mi ma* vuol essere ed è sopra tutto il tratto, sbalzato con plastica aggres- vità, di un uomo, la cui vicenda ngolare si sviluppa contro sfondi ambientali evocati con una corposa suggestività e con una notevole capacità di alludere attraverso sapienti scorci a complesse realtà sociali.

Lassù qualcuno mi ama è la storia del movimentato cammino di Rocky,

un americano di origine italiana, dalla delinquenza alla redenzione, attraverso la gloria del *ring*. E Graziano stesso, come si diceva, ha avallato questa interpretazione della sua vicenda personale, quanto meno nel senso di affermare che egli « la ricorda così ». E' caratteristica della società americana questa tendenza a rendere solennemente pubbliche le proprie private e magari umilianti vicende, quando si sia giunti alla popolarità e si possa dare a quelle vicende un significato edificante. Ed è altrettanto caratteristica la solerzia di Hollywood nell'assicurarsi i diritti di riduzioni cinematografiche di tali autobiografie. Il caso della cantante alcoolizzata Lillian Roth (film *Piangerò domani*) è assai recente; ma quell'opera pur notevole si risolveva in un connubio, magari scaltro, tra una vena realisticamente autobiografica ed una vena di *mélo*, mentre *Lassù qualcuno mi ama* — anche se la narrazione di Graziano ha subito in sede di sceneggiatura qualche rielaborazione e modifica: sono spariti certi personaggi e ne sono subentrati altri — gode di una vigoria e di una violenza rappresentativa tali da richiamare alla memoria certo cinema americano (relativo ai *gangsters*, per esempio) degli anni immediatamente successivi al 1930.

Lassù qualcuno mi ama riconduce così in primo piano la figura di Robert Wise, regista dispersosi in una anonima e variamente orientata attività artigianale, dopo le premesse che era sembrato porre l'insolito *Stasera ho vinto anch'io*. Un paio di mesi fa abbiamo avuto occasione di segnalare, di Wise, un *western* non banale anche se tutt'altro che insolito; per *Lassù qualcuno mi ama* il discorso è ben diverso: si tratta di un film che dimostra, fra l'altro, come l'ambiente pugilistico rappresenti per Wise — ancor più che per Robson — uno stimolo potente verso impegni tematici e di stile. Ho notato come in genere la critica, pur apprezzando *Lassù qualcuno mi ama*, abbia espresso la propria preferenza per *Stasera ho vinto anch'io*. Bisognerebbe rivedere oggi questo film per poter stabilire un confronto diretto, sottratto alle deformazioni mnemoniche; ma sono propenso comunque a contraddire l'opinione corrente, pur sottolineando come, ad onta della comune ispirazione pugilistica, un raffronto fra i due film sia abbastanza aleatorio, data la diversità dei loro impegni narrativi.

I quali si pongono, in certo modo, agli antipodi l'uno dell'altro: Wise sembra tendere in ambedue i casi ad un tipo di narrazione spiccatamente « pregnante », ma attraverso strutture profondamente diverse tra loro. In *Stasera ho vinto anch'io* si aveva infatti una sostanziale coincidenza del tempo reale con il tempo cinematografico: l'autore mirava ad esaurire l'argomento nel giro di un'azione della durata di un'ora e mezza, abilmente condotta anche nel senso di rendere implicito in essa il peso del passato: un procedimento analogo a quello della tragedia classica, in cui l'azione, aperta ad un momento cruciale, fa rivivere l'antefatto pur gravitando progressivamente verso la « catastrofe ». Al procedimento « drammatico » di *Stasera ho vinto anch'io* fa riscontro il procedimento « narrativo » di *Lassù qualcuno mi ama*, il quale denota comunque una analoga e diversa preoccupazione di densità, di essenzialità, particolarmente evidente nella vibrante sintesi che occupa tutta la prima parte

del racconto, relativa all'infanzia ed alla giovinezza di Rocky, all'influsso esercitato su di lui dall'ambiente familiare e sociale, alla sua carriera criminale (dal teppismo stradale al riformatorio al penitenziario alla caserma al centro militare di disciplina). Nel tratteggiare in maniera, appunto, pregnante tale carriera e l'apparente « irrecuperabilità » del temperamento rissoso e violento di Roky, Wise ha dato prova non soltanto di una riconfermata vocazione realistica (con aspre punte di verismo, tipicamente conformi ad una tradizione cinematografica americana), ma di uno straordinario talento di montatore al servizio di una determinata tecnica narrativa, basata su scorci lampeggianti, rapidi e pur definitivi, perentori. Il che non può sorprendere se si pensi che Wise fu, agli inizi della carriera il montatore delle prime opere di Orson Welles (*Quarto potere, L'orgoglio degli Amberson*). *Lassù qualcuno mi ama* è quindi anzi tutto, specie nella sua prima parte, una esemplare lezione di montaggio e di ritmo; sequenze come quella relativa al teppismo stradale esercitato da Rocky, tipico prodotto dell'East Side newyorkese, meriterebbero uno studio attento alla moviola, tale è la aggressiva forza di sintesi che da esse si sprigiona.

Questi rilievi relativi a certi salienti aspetti formali dell'opera di Wise non devono tuttavia far pensare ad un avvio formalistico da parte del regista: la scelta di un simile stile di racconto, basato su « pezzi brevi » montati secondo un ritmo soggiogante e strettissimo, corrisponde alla rilevata esigenza di sintesi ed è quindi in funzione delle necessità del racconto e lontana da ogni compiacimento fine a se stesso. Ciò premesso, mette conto di notare come non abbiano molto senso certe accuse mosse a Wise, di non aver sufficientemente approfondito determinati ambienti: al contrario, i vari scorci iniziali mi sembrano, nella loro sinteticità, assai eloquenti (vedi, oltre all'East Side, gli ambienti militari). Ma è chiaro che tutto ciò al regista interessava più che altro come premessa: così che l'ambiente sul quale egli ha modo di diffondersi è ancora una volta quello del pugilato, alla cui comprensione Wise ha recato un nuovo, tutt'altro che trascurabile, contributo, relativo sopra tutto al meccanismo della corruzione (ciò non toglie che le scene di combattimento siano fra le più sagacemente ricostruite del genere). Dal punto di vista della pittura sociale un interesse particolare va attribuito a quel nodo centrale del racconto, che si riferisce alla precaria posizione del campione di fronte all'opinione pubblica, dopo che sono stati resi pubblici i suoi precedenti militari di disertore e di ribelle ad ogni disciplina.

Ma pur nella sua ricchezza di motivi sociali, di spunti polemici espliciti od impliciti, *Lassù qualcuno mi ama* vuol essere sopra tutto il ritratto di un uomo; e come tale, anche se non rifiuta certi elementi patetici (pur introdotti con notevole pudore), il film approda a ragguardevoli risultati psicologici, grazie anche alla presenza di un attore come Paul Newman, dotato sia del *physique du rôle* sia di una intensa capacità di scavo: l'unica riserva suggerita da questa sua plastica, prestigiosa prestazione, perfettamente intonata al realismo esasperato dell'opera, riguarda la sua impressionante rassomiglianza col Brando di *Fronte del porto*, del qua-

le Newman riproduce pure l'ormai ben nota tecnica derivata dall'Actors' Studio, tecnica che consente, se sorvegliata, come qui, il raggiungimento di effetti di singolare rilievo ed evidenza, ma presenta altresì il pericolo della caduta, a lungo andare, in una formula o, quanto meno, in manierismi da evitare. Comunque, anche a parte Newman, *Lassù qualcuno mi ama* è un film esemplare dal punto di vista interpretativo: si pensi all'umanità di Eileen Heckart (la madre di Rocky), un'attrice da seguire con estremo interesse, alla acutezza con cui Everett Sloane (attore che fu giustamente caro a Welles) ha disegnato l'impresario. Per tacere di certe figure minori; o della Pierangeli, imbruttita, ma tornata alla sua finezza di cerbiatta, dopo una serie di prove hollywoodiane dispersive e deludenti.

* * *

Il terzo film cui il presente discorso si riferisce è *Uomini in guerra* di Anthony Mann e rientra anch'esso in un genere « tradizionale » per il cinema americano: infatti, se *Il ladro* è un film realistico poliziesco, se *Lassù qualcuno mi ama* è un film realistico sul pugilato, *Uomini in guerra* è un film realistico di guerra. Il film di guerra (o comunque d'ambiente militare) costituisce, si sa, uno dei filoni più antichi e più fecondi (da un punto di vista quantitativo) del cinema hollywoodiano; esso si presenta spesso, per sua natura, con una vernice realistica, ma a tale vernice esteriore fa riscontro, nella maggior parte dei casi, un elementare, scoperto disegno celebrativo e propagandistico, nonchè una tipologia ed un giuoco psicologico schematizzati. Ciò non impedisce, s'intende, la nascita sporadica di opere variamente impegnate e più o meno parzialmente sottratte alla rigidezza della formula (cito, a titolo esemplificativo, *Bastogne, Salerno ora X*, film peraltro sopravalutato, *Femmina contesa, Da qui all'eternità*; ma è innegabile che il cinema americano non è più riuscito, dopo il 1930, a raggiungere la potenza rappresentativa e la sincera violenza polemica di un film rimasto classico: *All'ovest niente di nuovo*, nato — probabilmente non a caso — press'a poco contemporaneamente alla trilogia sociale e pacifistica di Pabst, a *Niemandsland* di Trivas, eccetera.

Il motivo centrale di *All'ovest niente di nuovo* era dato dalla denuncia delle aberrazioni cui porta lo stesso umano istinto della sopravvivenza, una volta che il meccanismo fatale della guerra sia stato messo in moto. Un desiderio, per molti versi analogo, di rappresentazione realistica e pervasa da un sentimento di orrore (o almeno di sgomento) nei confronti della violenza organizzata e delle sue bestiali manifestazioni è alle basi anche di *Uomini in guerra*, che mi pare possieda titoli a sufficienza per venir considerato il più significativo film sulla guerra che Hollywood abbia prodotto dai tempi del capolavoro di Milestone in poi. Che l'esempio di *All'ovest niente di nuovo* sia stato ben presente ad Anthony Mann (e al suo scenarista Philip Yordan, sul contributo del quale a certo recente cinema angloamericano varrebbe la pena di dedicare uno studio) mi sembra dimostrato anche dall'episodio relativo all'uccisione del soldato negro: esso ha inizio come una parentesi lirica aperta in mezzo

alla stringente tensione ossessiva che domina il racconto (il negro si siede sull'erba al margine della strada per raccogliere dei fiori con cui si adorna l'elmetto), ma tale distensione lirica viene brutalmente spezzata dalla sua uccisione da parte dell'inafferrabile nemico. Ora, è evidente che quei fiori costituiscono un non casuale equivalente della farfalla che costa la vita al protagonista di *All'ovest niente di nuovo*.

Con questo non si vuol affermare che *Uomini in guerra* raggiunga la stessa, esasperata fierezza polemica del film di Milestone: in esso manca, per esempio, la contrapposizione tra il mondo delle trincee e quello delle città; e la palese sincerità della presa di posizione contro il fatto in guerra come tale è parzialmente incrinata da una certa qual ambiguità, sulla quale mi soffermerò tra poco. Ma il film offre comunque elementi di giudizio insoliti, specie se si pensi che esso si riferisce ad un episodio della recente guerra di Corea, finora affrontata dal cinema americano in chiave esclusivamente e grossamente propagandistica. La verità è che quella rappresentata nel film di Mann non è tanto la guerra di Corea quanto la guerra *tout court*: il racconto tende ad una universalità di rappresentazione (ed universalità non è affatto un eufemismo per coprire una sostanziale genericità). Pur così concretamente, realisticamente ambientato, il film aspira (ed in gran parte riesce) ad essere una parabola sulla condizione dell'uomo in guerra, una parabola come tale valida al di là delle contingenze spaziali, temporali e nazionali. In questo senso l'atmosfera « assoluta » e carica di un incubo di morte che domina il film costituisce un risultato importante, ottenuto senza scapito, ripeto, della concretezza rappresentativa.

Il racconto, dicevo, si svolge durante la guerra di Corea e riguarda un plotone (un tenente e diciassette uomini), rimasto tagliato fuori dal grosso della propria unità, e la sua lunga, tormentatissima marcia per tentar di ricongiungersi ad essa. Nel corso di questo tentativo il plotone si imbatte in una *jeep*, la quale reca a bordo un colonnello colpito da paralisi in seguito a *shock* subito in combattimento ed un sottufficiale rissoso, privo di scrupoli e deciso a farla finita con la guerra. I due nuovi venuti vengono, ad onta della riottosità del sottufficiale, aggregati alla colonna, di continuo insidiata e falciata da un nemico silenzioso, invisibile ed onnipresente. Alla fine, di quei venti uomini tre soli sopravviveranno.

Vi è una classica compostezza nella struttura di questa narrazione, legata alle unità di tempo, di luogo e di azione: la quota da raggiungere, pur nell'incertezza circa l'effettiva presenza colà del grosso dell'unità americana, rappresenta l'obiettivo di una marcia dominata dall'angoscia della morte quasi certa, dall'ossessione di un paesaggio apparentemente privo di vita nella sua aspra desolazione e pur gravido della presenza di un nemico agguerrito e tanto più temibile quanto più inafferrabile. I mezzi scelti dal Mann (segnalatosi in questo dopoguerra sopra tutto come coerente autore di una serie di *westerns* dal bel respiro e dagli affioranti motivi umani), per suggerire quel senso assiduo e stringente della morte in attesa, quel clima di disperata tensione nel tentativo di spezzare un accerchiamento invisibile

e pur ferreo, sono di una suggestione singolare.

Ad evocare l'atmosfera angosciosa concorrono il tono calcinato e crudamente realistico della fotografia di Ernest Haller, l'impiego drammatico dei silenzi e dei rumori densi di imprecisata minaccia, quello della musica (di Elmer Bernstein), dai motivi conduttori di sottile forza evocativa. Questi coefficienti, insieme con un montaggio dalla tagliente essenzialità, determinano la soggiogante forza di sintesi della rappresentazione, la cui scabra evidenza si condensa in sequenze esemplari, come quella della marcia nella boscaglia disseminata di mine, culminante nella esplosione che costa la vita al prigioniero coreano. All'autenticità della rappresentazione contribuisce non poco l'attendibilità umana dei personaggi, dalle psicologie ora più ora meno approfondite, ma in ogni caso sottratti a quella tendenza al pittoresco, che inquina la tipologia presentata dalla maggior parte dei film d'ambiente militare.

Questi sono uomini veri, con le loro debolezze e le loro angosce, non gratuiti emblemi di improbabile « eroismo »; e proprio per ciò i soliti bempensanti del National Board of Review non si sono vergognati di scrivere che questo è un film non antibellicistico ma filocomunistico. Quando è invece palese che, nel loro impegno volto a provocare un senso di repulsione per la guerra, gli autori non si sono potuti spingere oltre un determinato limite. Di qui certa ambiguità del rapporto fra il tenente ed il sergente (rispettivamente interpretati, con un'asciutta icasticità, da Robert Ryan e Aldo Ray, capofila di un eccellente « cast » che comprende fra gli altri Robert Keith, assai fine nel suggerire le emozioni del colonnello attraverso il solo linguaggio mimico e specialmente attraverso quello degli occhi, il nobilmente patetico James Edwards, Vic Morrow, etc.). Ad un certo momento infatti il tenente non esita a dire allo spietato sergente: « Dio ci perdoni se per vincere la guerra ci vogliono uomini come voi » — nell'originale al posto di « Dio ci perdoni » vi era « è nauseante » —; ma poco dopo ammette: « Voi avete sempre ragione ». Intendiamoci, forse tale ambiguità non nasce soltanto da un calcolo opportunistico, ma anche dalla realistica constatazione che in guerra ha corso unicamente la legge della violenza. La condanna di quest'ultima rimane quindi, se vogliamo, implicita, ma non è difficile leggerla « tra le righe », con una chiarezza piuttosto insolita per un film hollywoodiano.

Ad onta di talune spiegabili remore il film riesce dunque ad assumere un valore anche per il suo sia pur implicito « messaggio », e non soltanto per la coerenza rigorosissima della sua costruzione, che denota il conseguimento, da parte del Mann, di una maturità di linguaggio tale da farlo balzare ai primi posti in una ideale gerarchia dei registi americani. Quello che nuoce al film è piuttosto certa letterarietà del rapporto di protezione che lega il sergente « duro » al colonnello paralizzato, rapporto sul quale si insiste con eccessivo compiacimento e che si conclude con l'*exploit* eroico ed un tantino romanzesco in cui il colonnello lascia la vita. E' questa la nota meno autentica di un film per molti versi intonato ad un rispetto della verità, ad un rifiuto degli schematismi, tanto nella pittura della

guerra, del nemico, eccetera, quanto in quella dei caratteri. Ma si tratta in ogni caso di una riserva che non incide in misura eccessiva sul giudizio estremamente positivo da dare su quest'opera stimolante, che costituisce la più recente conferma di un agitarsi di fermenti nuovi nel mondo hollywoodiano.

g.c.c.

The Lonely Man
(L'UOMO SOLITARIO)

REGIA: Henry Levin.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Harry Essex e Robert Smith. FOTOGRAFIA (*Vistavision*): Lionel Lindon. MUSICA: Van Cleave. MONTAGGIO: William B. Murphy.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Jack Wade:* Jack Palance; *Riley Wade*: Anthony Perkins; *Ada*: Elaine Aiken; *Ben Ryerson*: Robert Middleton; *King Fisher*: Neville Brand; *Willie*: Elisha Cook jr; *Sceriffo*: Denver Pyle; *Farley Wilson*: Lee Van Cleef; *Lon*: Adam Williams.

PRODUZIONE: Pat Duggan *per la* Paramount. ORIGINE: U.S.A., 1956. DISTRIBUZIONE: Paramount.

Anche nel West vivere, andare a cavallo e sparare è difficile. Il film « western » ha aspettato un pezzo a comunicare questa semplice verità, preferendo lasciar credere alla naturalezza spensierata delle sue revolverate, corollario unico ed indispensabile alla sopravvivenza di una civiltà in formazione. Per lungo tempo gli allettamenti della fantasia sentimentale hanno riposato su tale ipotesi e sui termini immutabili di una « giusta battaglia » in cui il più forte e il più coraggioso è stato sempre quello dei contendenti che aveva ragione. Non occorre rifare qui la storia della lenta ma positiva evoluzione dei film della prateria « pura » fino al raggiungimento di un parallelo storico, fatto di riferimenti popolari e nazionali, negli esempi maggiormente noti che affrontavano una nuova documentazione, drammaticamente e socialmente identificata, della lotta per la civiltà e contro la paura.

Nella trasformazione dei generi cinematografici, ossia delle classificazioni schematiche e commerciali che il cinema americano ha stabilito per i propri soggetti, il « western » è il solo che coll'andar del tempo abbia sostenuto in maniera positiva questo sviluppo, facendosi interprete di accresciute esigenze artistiche e fissando a sua volta una base rinnovata a molte derivazioni. La rappresentazione della vita del pioniere è diventata più di frequente, sullo schermo, il resoconto di una monotona fatica, la penosa tenacia d'una frontiera ben lungi dall'apparire un raduno d'eroi, la difficile avventura dei primi diritti civili: la casa, un matrimonio, il rispetto della comunità diffidente. L'uomo coraggioso è di solito un uomo solitario, che gli altri tendono a mettere al bando come un malvagio, o che non riconoscono addirittura. Per i coloni vessati di *Il cavaliere della valle solitaria,* Shane che arriva « from the faraway Hills » potrebbe arrivare addirittura dalla luna: non è della loro razza. Per gli atterriti e già « civilizzati » cittadini di Hadleyville in *Mezzogiorno di fuoco,* l'unico uomo di coscienza, lo sceriffo Will Kane (non di fegato: Kane soffre la sua paura come chiunque) è solo un lungo impiccione amante delle pistolettate.

E' chiaro che da questi « western » offuscati, ma audacemente intesi a superare i concetti d'un cinema precluso ad ogni sbocco e desideroso di vivere sui propri ricordi come su un vitalizio, è venuto un principio di

evoluzione altamente interessante; e altri esempi oltre a quelli fatti si possono portare. Tuttavia il « western psicologico » — l'aggettivo è soltanto di comodo — ha favorito immediatamente degli equivoci. Anche questo non può destare meraviglia. Il cinema è arma a più tagli, non sempre strumento di pertinace carattere. Viene fatto da troppi uomini diversi, costa parecchio e va soggetto senza tregua, anzichè alle svolte del pensiero, all'oscillazione irrazionale degli espedienti e delle abitudini (fenomeno che ha sempre favorito, tra l'altro, i ritorni ciclici delle principali tendenze). Il nuovo corso del « western » è stato ottenuto dunque, molto spesso, con la scaltra sovrapposizione di formule fino allora estranee al genere, ma già commercialmente sperimentate in altre zone favorevoli del cinema. Si sono avuti così il « western » psicanalitico, il « western » poliziesco, il « western » satirico. Applicazioni suggestive, se vogliamo, ma lontane da una chiarificazione e ancora facenti capo a grovigli di fantasia. Non « western maggiorenne » in tali casi, ma « western » deformato, con sovrimpressioni d'ibrida provenienza e con fini prettamente utilitari.

Anche *L'uomo solitario* di Henry Levin può rientrare in questa categoria. La sofisticazione è accurata e in qualche tratto più che ingegnosa, ma appunto per ciò estremamente palese. Il nucleo del film è un dramma familiare complesso e un poco torbido (il soggetto d'altronde non si curerà di fornire tutti i particolari necessari). Un figlio odiatore acerrimo del padre e fanatico custode della memoria della madre morta; un gruppo di « badmen » che sono dei malinconici e crudeli vendicatori; e più avanti l'intreccio si caricherà di altri elementi sottili, quando il giovane si accorgerà di amare la stessa ragazza che il padre ora ospita e protegge in casa propria.

Il calcolo che presiede a questa costruzione sfugge ad un'analisi precisa. La personalità del regista non è tale da autorizzare interpretazioni in un senso o nell'altro. E' sicuro che le revolverate del film bucano le pagine di numerosi romanzi d'appendice; ma questo non basterà a definire gli strani scompensi che *L'uomo solitario* presenta. Henry Levin — che dieci anni fa attrasse per mezz'ora l'attenzione della critica con un bizzarro film sulla predestinazione dei casi umani, alla Thornton Wilder: *La colpa di Janet Ames* — ha cominciato probabilmente con il procedimento più sbrigativo per restare nei canoni del « western » aggiornato: lo smontaggio delle regole e delle figure classiche. Non che questo porti a risultati particolarmente audaci, nel caso in parola: i banditi angosciati, l'aspirazione ad un riscatto (freudianamente inteso) la confusa conclamazione della « non violenza », sono temi che il « western » ha già fatto conoscere con maggior proprietà. Ma almeno il personaggio principale della vicenda, il vecchio bandito che ora vuole una vita onesta e la vicinanza di suo figlio, è guardato in spettroscopia, con qualche effetto tragico che tocca il segno. Il « guignol » che trasuda da alcune sequenze n'esce, per suo merito, sublimato, e il « plein air » e le cornici inconsuete hanno una positiva influenza sull'insieme.

Con opportuna intuizione, del resto, Levin (con i suoi sceneggiatori) ha reso determinante la fisionomia « western » del racconto (che avreb-

be potuto essere soltanto casuale) mediante l'inserimento di una freschissima sequenza centrale, la caccia al cavallo bianco. A parte le indubbie qualità di taglio e fotografia che l'episodio possiede, il cavallo bianco restituisce al film, in netto contrasto con le ricercate ombreggiature del soggetto, un'indicazione d'elegia: il fatto è che molti registi del « western » amano ancora le forme e i sentimenti della corrente in apparenza superata, che è un po' l'ultimo paradiso dell'egemonia cinematografica americana. In atteggiamento più o meno intellettualizzante, è a quella maniera che si vuole ritornare, o — in dati casi — è quella maniera che si rimpiange. Da diverso tempo ogni « western » ha un sapore di malinconico congedo: così nello scarto amaramente registrato fra storia e leggenda in *La vera storia di Jess il bandito*, così nella scomparsa dei bufali e nell'eroe divenuto ghiaccio ne *L'ultima caccia*. Molti registi, istradatisi nel « western » sperimentale di questi anni, che riflette con enorme chiarezza ed esempi diretti i dubbi e gli sbandamenti dell'odierna produzione, sanno di doversi considerare esclusivamente dei « kamikaze », dei piloti suicidi. E' probabilmente il più grave degli equivoci di cui dicevamo prima, e deriva in primo luogo da un lungo e ben disposto asservimento ad un cinema più facile e più lucroso.

L'uomo solitario conta su un ben calcolato trio d'attori. Jack Palance ha la solita tenuta efficace, sempre a nervi tesi, con un'interna esplosiva vitalità. Elaine Aiken è una debuttante aspretta, ma già fusa e epidermicamente espressiva nella recitazione. Quanto ad Anthony Perkins, uno dei vittoriosi al festival di Cannes con *Friendly Persuasion*, è la prima volta che lo vediamo in un ruolo importante. Si tratta senza dubbio d'una forza viva, benchè il ruolo di Riley Wade, monocorde e arcigno, non riesca a metterlo in luce completamente.

t. r.

A Kiss Before Dying
(GIOVANI SENZA DOMANI)

REGIA: Gerd Oswald.

SOGGETTO: *da un romanzo di* Ira Levin. SCENEGGIATURA: Lawrence Roman. FOTOGRAFIA (*Cinemascope, colore De Luxe*): Lucien Ballard. MUSICA: Lionel Newman; *orchestrazione della musica*: Billie May *e* Nerson Riddle; *canzoni*: Dolores Hawkins. SCENOGRAFIA: Addison Hehr. MONTAGGIO: George Gittens.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Bur Curliss*: Robert Wagner; *Gordon Grant*: Jeffrey Hunter; *Dorothy Kingship*: Joanne Woodward; *Ellen Kingship*: Virginia Leith; *Leo Kingship;* George McReady; *signora Curliss*: Mary Astor; *Dwight Powell*: Robert Quarry; *Chesser*: Howard Petrie; *Butler*: Bill Walker; *Annabelle*: Molly McCart; *studentessa di medicina*: Marlene Felton.

Produzione: Robert L. Jacks *per la* United Artists. ORIGINE: U.S.A., 1955. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Dear Film.

Se le costanti del film « nero » — come sostengono i due specialisti francesi del genere Raymonde Borde ed Etienne Chaumeton (« Panorama du film noir », Editions de Minuit, 1955) — sono l'anormalità dei fatti e dei personaggi, il delirio onirico, l'erotismo, l'ambivalenza e la crudeltà, *Giovani senza domani* dovrebbe essere — « onyrisme » a parte — un film « nero ». Il titolo dell'edizione italiana non inganni: è un trucco, un omaggio del noleggio alla moda dei film sulla gioventù bruciata. Più pertinente e sincero appare l'originale

Un bacio prima di morire dove si allude a una sequenza che ha tutte le carte in regola per entrare in una ideale antologia del cinema « sgradevole »: l'assassinio di una dolce e mite fanciulla che, spinta dall'uomo che ama e che l'ha resa incinta, precipita da un grattacielo.

La situazione di partenza ricorda « Una tragedia americana » di Dreiser: uno studente di estrazione piccolo-borghese (Robert Wagner) diventa il « boy-friend » di una compagna di studi (Joanne Woodward), figlia di un ricchissimo proprietario di miniere di rame. Più che la fanciulla, al ragazzo interessano le miniere o, comunque, il conseguente conto in banca. Per un cacciatore di dote com'è il nostro protagonista, la incipiente maternità dell'ereditiera dovrebbe essere una cuccagna. Non lo è: conoscendo l'intransigenza e la severità di Mr. Kingship (che in inglese significa regalità, sovranità: un cognome simbolico?), Bud teme che la sua candidatura al posto di genero — e alle miniere — vada in fumo. Ambizioso ma non paziente, decide di sbarazzarsi della fanciulla con un delitto scientifico, architettato ed eseguito in modo da accreditare la tesi di un suicidio.

Fin qui tutto fila sui lucidi binari di un racconto teso e pregnante. La mostruosità angelica dell'assassino — cui Wagner presta un perfetto « phisique du rôle » e una recitazione sottile — è suggerita senza sfoggio di bravura nè inutili paradigmi esplicativi. La sequenza di apertura nella camera di Bud, le calzanti annotazioni sull'ambiente universitario, l'efficacia del dialogo, la tecnica della « suspense » messa in opera con perizia nella sequenza citata (un brano di efferato e pur sottile sadismo) ci davano di Gerd Oswald, un giovane regista dell'ultima leva hollywoodiana, un'immagine promettente.

Era lecito attendere, a questo punto, un approfondimento psicologico sia nel senso di una definizione del protagonista (più dato che descritto, nella prima parte; quasi come un fenomeno fisico in azione nel clima di una rarefatta amoralità) e dei suoi rapporti con la madre, sia in quello di un'illuminazione della torbida e tesa situazione familiare. Una scena come quella della cravatta poteva essere una premessa rivelatrice se il rapporto fosse stato poi sviluppato; e il discorso vale anche per Mr. Kingship, per il complesso di colpa che lo induce ad appoggiare il matrimonio di Ellen altrettanto inconsultamente (cioè ciecamente) quanto prima aveva osteggiato ogni relazione sentimentale di Dorothy. Il racconto si sposta, invece, verso un'altra direzione, quella di un « poliziesco » ma della peggior specie: di quella letteratura criminale d'effetto alla quale, d'altronde, appartiene il romanzo di Ira Levin. Nel suo tentativo di dare allo scenario dimensioni psicologiche — e psicanalitiche: anche qui affiora il motivo del « ripudio del padre » — Lawrence Roman si è fermato a metà strada. E dell'ambiguità di quest'impostazione il film soffre, nella seconda parte, sino a sfiorare il grottesco e il ridicolo. Il protagonista rimane un mostro senza giustificazioni nemmeno patologiche; nonostante l'eccellente caratterizzazione di George McReady (chi non ricorda l'equivoco Belly Mundson, il marito di Rita Hayworth in *Gilda*?) il personaggio di Mr. Kingship rimane campato in aria, svincolato dall'economia interna del racconto, come quelli della madre di

Bud (la bravissima Mary Astor), di Ellen e dello studente indagatore.

A differenza di Clouzot e di Hitchcock, insomma, la crudeltà di Oswald non nasce da un'esigenza di lucidità morale; nè, a proposito di *Giovani senza domani*, si può prescindere dalla « storia », scontarla come un pretesto anonimo per il suggerimento di un'atmosfera o la creazione di personaggi indicativi: qui la crudeltà è soltanto volgare ricerca del sensazionale. All'attivo del film — perchè *Giovani senza domani* non è privo di meriti; e di Gerd Oswald risentiremo parlare con ogni probabilità — c'è anche l'uso funzionale del colore, specialmente negli interni. All'intensità di certi momenti, alla loro equivoca suggestione riesce determinante il contributo di Lucien Ballard, vecchia gloria della macchina da presa, il collaboratore di Stroheim in *Femmine folli*, di Sternberg in *Marocco* e in *Il diavolo è femmina*.

m. m.

Gervaise
(GERVAISE)

REGIA: René Clément.

SOGGETTO: *tratto dal romanzo « L'Assommoir » di* Emile Zola. SCENEGGIATURA: Jean Aurenche *e* Pierre Bost. FOTOGRAFIA: René Juillard. MUSICA: Georges Auric. SCENOGRAFIA: Paul Bertrand. COSTUMI: Mayo. MONTAGGIO: A. Rust.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Gervaise*: Maria Schell; *Coupeau*: François Périer; *Lantier*: Armand Mestral; *Goujet*: Jacques Harden; *Virginie*: Suzy Delair; *M.me Boche*: Mathilde Casadessus; *Adèle*: Ariane Lancell; *M. Boche*: Jacques Hilling; *M.me Lorilleux*: Jany Holt; *Maman Coupeau*: Florelle; *M.me Fauconnier*: Rachel Devirys; *Nana*: Canthal Gozzi.

PRODUZIONE: Agnes Delahaye Production Cinematographique - Silver Films - C.L.C.C. ORIGINE: Francia, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: Cino Del Duca Films.

Si osservava qualche tempo fa la diversità dell'esperienza fatta dai francesi e dagli italiani, anche dagli intellettuali, nell'ultima guerra, evidente nella impostazione di un, pur ottimo e sentito, *Operazione Apfelkern*, così dissimile dai nostri *Paisà*, e soprattutto da *Roma città aperta*. In Francia è mancato quel processo morale che la sconfitta aiuta, scoprendo solidarietà e contrasti, più veri e concreti delle combinazioni parlamentari, e rimettendo tutto in questione, almeno per qualche tempo. Se vi è stata crisi morale e ideologica, essa è stata piuttosto coperta e prolungata che messa in discussione: basta pensare, solo nel cinema, all'abisso che separa Clément, marxista militante e coerente, dal Clouzot di *Manon*, dal Claude Autant Lara di *La traversée de Paris* (mentre in Italia non è pensabile, anche se a mio parere avrebbe una indubbia utilità, un confronto fra le due posizioni di estrema, ad esempio fra Lizzani e Malaparte.

In varie interviste e dichiarazioni, il regista di *Jeux interdits* e di *Gervaise* ha chiarito le intenzioni dell'uno e dell'altro film, che in sostanza corrispondono anche ai risultati. *Gervaise*, come *Jeux interdits*, è la verifica di uno schema ideologico in un caso umano, per mezzo di una « scienza », la psicologia; è, cioè, la analisi della possibile corruzione interna di una donna ad opera della situazione che le è intorno. In *Jeux interdits* lo « choc » operato dalla guerra sulla coscienza infantile era violentemente impresso nello spettatore dalla seguenza iniziale del bombardamento aereo, di una rabbiosa

potenza descrittiva. Anche se il congegno consequenziale alla fine non convinceva lo stesso, vi era però una evidenza di riferimenti; il tema del macabro come gioco aveva una sua compatta rilevanza proprio in quel ricordo. *Gervaise* invece esprime le impossibilità di una sortita individualistica (il negozio) in una situazione di trapasso sociale.

A parte la fedeltà all'*Assommoir* di Zola, che non ci interessa eccessivamente, ciò che rende alla fine esitante rispetto ad un racconto sempre guidato da un elevatissimo canone di maestria formale è l'inesistenza cinematografica di questa crisi, che dovrebbe essere la « ragione generale » di cui Gervaise, Lantier, Coupeau, Goujet in modi diversi e perfino opposti sarebbero i portatori e le vittime inconsapevoli. Mancando questa evidenza (e la raffinatezza degli esterni dà all'opposto la sensazione che sia un'epoca da poter rievocare adagio nella sua bellezza estetica, e quindi che sia normale, abitabile con piacere) la colpa passa agli individui, per un pubblico che non possieda tutti gli schemi di giudizio necessari; e allora *Gervaise* delude, perchè non risponde a un quesito posto in questo modo, anzi, ne è agli antipodi.

Perchè non si ha coscienza di questo trapasso? Probabilmente perchè la ricostruzione delle prime officine dell'epoca, dei lavatoi pubblici, del pavé, del processo in prefettura chiarisce solo a chi abbia una speciale educazione figurativa, che si tratta della nascente Parigi industriale, con tutti i problemi e le situazioni che ne conseguono. Una crisi che si svolge nel tempo non si può esprimere con brevi interpolazioni scenografiche. Perciò il rapporto di causa-effetto è eccessivamente filtrato, più che altro è un morbido accompagnamento. Basta pensare, del resto, che lo schema-base, o archetipo, di *Gervaise* è il medesimo di *La terra trema* di Visconti (ne ha in comune anche il distacco, la prevalenza pittorica, il velo culturale, la caratteristica deformazione in senso classista di un testo letterario). Ma, a differenza di Visconti che incarna tutte le forze operanti nello schema, per cui il determinismo opera sugli oppressori non meno che sugli oppressi in una nuova e antica forma di dramma, Clément fa un discorso intenzionalmente polemico isolando le sole reazioni degli oppressi, per estrarne tutta la carica di denuncia. E' chiaro che se non si riesce a capire « chi è che opprime » si finisce nel saggio gratuito, nel descrittivismo. E questo è il pericolo di *Gervaise*.

A quanto mi consta, il pubblico popolare esclude completamente la protagonista dalla situazione storica (che non vede) e ne fa una questione di atteggiamenti individuali. E allora non può accettare che si possa compatire l'immoralità di Gervaise (in che modo, cioè, essa possa essere compromessa all'esterno e pura dentro), o come il marito Coupeau possa invitare ad abitare sotto il suo tetto l'ex-amante di Gervaise, e così via; la sorveglianza intenzionalmente realistica, crudelmente pietosa di Clément diventa allora enigmatica imparzialità, da discutere come una freddezza letteraria. E tuttavia, nonostante questa svista di uomo di cultura, *Gervaise* ha una indubbia forza, per la tesa coesistenza di libertà e di condanna, di marcio e di puro. Le sue pagine migliori derivano proprio dalla voluta dissociazione e contaminazione, come il pran-

zo che, alla rumorosa allegria esterna accompagna l'insidiosa, fuori nella notte, presenza di Lantier, e l'angoscia di Gervaise è chiusa dal suo canto. Per il resto è esatto che il naturalismo, fra sadico e rudimentale, di Clément, finisce per eludere la storia particolare di Gervaise (ne ignora le ambizioni borghesi, i difetti, cioè i limiti) in un vittimismo sociale, facendola terminare dentro un quadro di Manet (« L'absinthe »). E concorrono le altre ragioni ormai dette da tanti: la scomparsa, con molte pagine del romanzo, dei complessi e più veri rapporti con l'ambiente (per esempio la Salle de père Colombe), priva Gervaise di un retroterra essenziale, sul quale potrebbe vivere; è vero anche ciò che si è detto di un realismo puramente estetico, a fondo sadico, che in Francia sta diventando una specie di acre sfogo di intellettuali in cerca di sensazioni violente; dall'Allegret di *Les orgueilleux* a Clouzot.

Ma *Gervaise* resta un altro esempio di probità professionale; non per niente Clément dedica ai problemi tecnici ed espressivi un'attenzione almeno pari ai contenuti dei suoi film. In fondo solo Mizoguchi, oltre a Clément, avrebbe avuto il coraggio di queste storie squallide, che procedono verso zone sempre più buie (il regista giapponese però dava maggiori sfoghi romantici a O-Haru). Basti ricordare con quale abilità è riuscito a dare al film il sapore di una lettura antologica, più con la ritmica collocazione delle inquadrature pittoriche e il montaggio interno che con le lunghezze e i ritmi; la forza sintetica della scena finale, per definire il futuro di Nanà; la freschezza del ballo, la sequenza delle nozze, pur senza raggiungere la levità letteraria di certe scene analoghe di *Casque d'or*, ci confermano in Clément un regista dal mestiere avveduto (non è poi così poco, oggi) e consapevole, in possesso di una tecnica assai estesa.

Il linguaggio, in *Gervaise*, è assai più sorvegliato che in *Jeux interdits*, a parte le solite scene di compiaciuta, sadica morbidezza, che hanno un taglio violento e quasi una violenza non controllata. Forse anche questa costruzione premeditatissima, dove tutto è scritto immagine per immagine, ha facilitato una regia portata al formalismo, con un evidente gusto teatrale della scenografia e della cadenza ritmica. Anche la recitazione degli attori è controllata al limite (Maria Schell, invece, si è sforzata di dare unità ad un personaggio che aveva dietro di sè un vuoto pericoloso, dissimulando con un tecnica duttilissima e una capacità di emozione e di istintiva simpatia le sottili fratture trasparenti), compresa quella della piccola Chantal Gozzi. E' inutile ricordare la perizia del commento musicale di Georges Auric, e la fotografia, dagli impasti particolarmente ricercati, di René Juillard.

g. b. c.

Calle Mayor
(CALLE MAYOR)

REGIA: Juan Antonio Bardem.

SOGGETTO E SCENEGGIATURA: Juan Antonio Bardem. FOTOGRAFIA: Michel Kelber. MUSICA: Joseph Kosma. SCENOGRAFIA: Enrique Alarcón. MONTAGGIO: Margarita de Ochoa.

PERSONAGGI E INTERPRETI: *Isabel*: Betsy Blair; *Juan*: José Suarez; *Tonia*: Dora Doll; *Federigo*: Yves Massard; *Luis*: Luis Peña; *Calvo*: Alfonso Goda; *Luciano*: Manuel Alexandre; *il dottore*: José Calvo. ALTRI INTERPRETI: Matilde M.

Sampedro, René Blancard, Maria Gamez, Lila Kedrova.

PRODUZIONE: Manuel J. Goyanes *per la* Suevia Films - Cesareo Gonzales *di Madrid e la* Play Art Iberia Films *di Parigi*. ORIGINE: coproduzione ispano-francese, 1956. DISTRIBUZIONE PER L'ITALIA: U.N.I.D.I.S.

Il risveglio del cinema spagnolo non è dovuto soprattutto al benefico contagio del neorealismo italiano, quanto ad una evoluzione politica che ogni giorno dà segni più evidenti, e preoccupa maggiormente il regime franchista proprio perchè esso avviene non « contro » ma all'interno del sistema. L'arresto degli europeisti di Salamanca Raùl Morodo e Tierno Galvan, avvenuto in questi giorni, significa esattamente questo. In Spagna le diverse correnti e posizioni stanno cercando di ricongiungersi nel motivo della « asimilacion » (cioè il superamento) della guerra civile, per la restituzione alla patria delle libertà fondamentali. E' un periodo di fermento (il processo avviene soprattutto ai vertici, e nel mondo della cultura, nelle università) e quindi gravato di tutti gli equivoci fra il vecchio e il nuovo, fra il giusto e l'ingiusto, che sono tipici delle lunghe e faticose liberazioni dai complessi di regime.

Il neorealismo, e particolarmente quello di Antonioni, Soldati, Visconti (*Ossessione*), Zampa, Castellani, ha dato prevalentemente delle impalcature narrative e figurative, per esprimere stati d'animo quanto mai complessi e contraddittori, uniti soltanto da una intima vocazione polemica. E' un'offerta di modi, immagini, di parziali affinità, di alibi, di sottili accorgimenti per evadere le censure senza venir meno del tutto agli impegni. A prima vista si sarebbe detto che la separazione fra Berlanga e Bardem, dopo il *Bienvenido, Mr. Marshall*, significasse soprattutto una scelta fondamentale fra un modo comico e uno tragico per parlare della Spagna, e criticarne le condizioni civili. Quando si fa dell'umorismo su una situazione si intende che essa è rimediabile senza che si sia costretti ad assumere una posizione di rottura con essa e le sue cause. *Bienvenido Mr. Marshall* era tutt'altro che un bel film, ma aveva il merito di far sfilare sul palcoscenico tutti i complessi del paese spagnolo, e i suoi sogni proibiti, per sconfiggerli. Però il divertimento nascondeva una ambiguità; la polemica contro i sogni americani dello spagnolo di provincia era anche una affermazione di orgoglio nazionalistico, rispuntava la famosa « españolidad » che a me ricorda tanto il dovere, così spesso affermato durante il regime nei nostri temi di italiano e nelle nostre riviste culturali di « essere autenticamente italiani ». Infatti, la provincia diventa anche in Spagna il nucleo centrale di una difficile indagine di valori e ricerca di atteggiamenti.

A mio avviso in *Calabuch!* Berlanga ha poi ulteriormente accentuato la difesa della piccola comunità isolata e invecchiata, adoperandola romanticamente come una Dulcinea contro un mondo barbaramente cresciuto, che non la venera più. E l'apologia si serve della commedia, di un doppio gioco-satirico bonaccione; però si finisce per esaltare uno strapaese dove il clericalismo, il militarismo, il falangismo, il fanatismo sportivo eccetera sono ridotti a misura individuale, paesana, e quindi comicamente disarmati, divengono aggettivi fissi di una civiltà perfetta e felice. La posizione di Bardem è antitetica a questa, ma non per que-

sto esente dalle contraddizioni naturali in chi vuol fare dei discorsi dentro un sistema sbagliato, portandone in parte su di sè le conseguenze. Se Berlanga è Zavattini (e poi Castellani eccetera), Bardem è invece Antonioni, tanto per fare un esempio.

Calle Mayor è il quinto film di Bardem, ma il suo più significativo rimane *Muerte de un ciclista*. Là si sfogavano forti e cupe le ribellioni anarchiche di un intellettuale che è riuscito ad avvertire, sia pure confusamente, il macabro stagnare degli spiriti in un paese a governo illiberale e di tradizione bigotta. La polemica era dichiarata e violenta, chiara la ricerca di moduli per esprimersi, nessuno l'artificio, la ricerca di canto, anzi, tutto il contrario; il primato era delle idee in scena, il dialogo fuoco dell'azione, il montaggio (anche per la sua tecnica sommaria) esasperato, martellante. *Muerte de un ciclista* infatti è una tipica espressione di « ribellione intellettuale »; ne ha gli schemi ideologici, e le debolezze espressive, che consistono soprattutto in un rovesciamento di gerarchia fra le idee e i personaggi che le portano, e quindi anche fra l'azione e le ragioni dell'azione.

Di fronte a *Muerte de un ciclista, Calle Mayor* rappresenta una attenuazione di contenuti, controbilanciata da un notevole miglioramento espressivo, fino a sfiorare momenti di poesia. Il film è stato inteso in tanti modi; credo che abbia ragione Bardem quando dice di aver voluto raccontare il problema di una donna spagnola in una piccola città di provincia, anche se la caratteristica vera del racconto, nella struttura, così come negli errori, è di voler fare un esperimento ideologico in una questione di costume, nella provincia; esso, cioè ha i modi di una inchiesta documentaristica che adopera la sua tesi per convertire il documento assumendo una funzione prerivoluzionaria rispetto ai protagonisti. Bardem, in sostanza, ha assunto un tema più limitato e pacifico, perchè indirettamente polemico rispetto al regime, sperando così di poter fare un solo discorso coerente e radicale senza pericolo. Una astuzia, in fondo.

In ogni modo *Calle Mayor* ha il merito di portare al centro una situazione psicologicamente interessante e inedita, libera; ma essa è imprigionata all'inizio e alla fine di un rigido sipario ideologico che ne prefigura il significato, togliendole novità, e ne determina gli esiti secondo giudizi-schema, validi forse in astratto per una definizione di genere, ma tali da impedire all'azione di darsi le sue particolari conclusioni nella caratterizzazione individuata dei suoi personaggi. Questa rottura, di contenuto prima che stilistica, pregiudica anche il valore esteso del discorso che vi si fa, poichè provoca un conflitto fra caso personale e conclusione generale, rendendo poco accettabile la conclusione rispetto ai personaggi, e quindi poco credibile anche la tesi. Tuttavia il tentativo è interessante, almeno per i problemi che comporta. Come è noto, in uno schema ideologico il caso singolo di per sè non ha valore assiomatico, esso serve o alla dimostrazione, o alla esemplificazione spicciola di una tesi. Esso non porta un contributo di verità universale, ma reca in sè alcuni elementi comuni ad altri casi, sui quali si fonda la verità di una tesi sociale od economica, che poi si applica come « verità » di ogni altro caso analogo, ed è vera comunque, anche se non

si danno casi ulteriori. La burla del vitellone Juan alla zitella Isabel, si trova effettivamente ad esercitare questo ruolo esemplificativo di una verità già dimostrata.

Ma il processo artistico non è uguale al procedimento ideologico, anzi, se potessimo avere tanto spazio, dimostreremo che è proprio l'inverso. L'arte si fonda sull'unico e distinto, che solo in quanto tale è carico di universalità. Ecco, Bardem tenta appunto — e scopertamente — di utilizzare lo strumento artistico ai fini di un discorso ideologico. Ne derivano delle curiosissime conseguenze, eterogenee quanto mai ai canoni classici del racconto cinematografico: il regista assume una situazione drammatica e i suoi ritmi tradizionali, a schema romantico, come un fenomeno inconsapevole nei protagonisti, da sfasciare (è un errore) attraverso la rivelazione della verità, anzichè corromperne il contesto con il suo, falso. Ed ecco il film coagularsi agli estremi, nella tensione dei « veri ideologici », mantenendo al centro come uno vuoto indistinto, dove si mescolano il marcio, il romantico, il bello figurativo in una libertà apparente dei personaggi, da congelare solo nel momento in cui lo spettatore li vorrebbe vedere risolversi. La definizione teorica uccide quindi, per la sua impazienza preclusiva, la rappresentazione (almeno nelle intenzioni) proprio perchè la dà come prologo di un fatto che aspetta la sua interpretazione, come un quiz sceneggiato, anzichè come novità ed essenza, incarnata al massimo della sua verità. L'accento batte sui motivi generici, anzichè sui tipici, quasi temendo di mettere in crisi lo schema.

Il discorso di *Calle Mayor*, infine, (ricordando alla lontana *Il bidone*), verte sul tema della burla, che prima di essere un fatto di provincia è un antico deposito della invenzione latina specchiata nella letteratura di tutti i secoli in Francia, Spagna, Italia: essa, in Spagna, ha un'antica tradizione tragico-ironica, si collega in profondo ad una filosofia, è anche dramma serio, con un amaro contenuto di verità (basta pensare a Tirso de Molina, da un lato, e ad Unamuno, dall'altro). E' una forma di polemica popolare e tradizionale in un paese che la civiltà cattolica ha abituato agli individui, è un modo, sia pure inconscio, di denuncia, di anticonformismo schietto.

Ora Bardem che mette in scena due burle, (la prima macabra, allucinante, e rappresentata con nervosa immediatezza), tutte e due le volte teme di sporcarsi mettendosi dalla parte dei burloni o dei burlati, pro o contro la burla; cerca delle mezze posizioni di testimone, fuori del gioco, approvando e disapprovando. Dà ad esse, al tempo stesso, troppa importanza (le discute come fatti gravi, decisivi) e troppo poco (non ne cerca con più attenzione le cause e il modo, non ne accetta l'aspetto polemico); per un pò vi entra, per un altro pò se ne distacca; un pò è con lui, un pò con lei; insomma non sa come muoversi. Anzichè insistere a rappresentarle approfondendone tutta la estensione, verità, autenticità, si sforza di superarle (svigorendole) in un giudizio ideologico. E' un pò uno sbrigativo professore di ginnasio, che se la cava con un predicozzo alla ragazza (poca prudenza) e mandando l'autore dello scherzo in castigo. Ecco allora la frattura fra personaggi che giocano ed arbitri che fischiano un pò a casaccio. L'arbitro in scena, cioè Federigo è incertissimo sul modo di

controllare la partita. Non solo. Ma essendo il vero arbitro Bardem, e non Federigo, anche questo viene ad essere mescolato al gioco, aumentando le sovrastrutture e la confusione (perchè c'è Federigo? Forse per fare a Isabel la « rivelazione », alla fine, e proporle il viaggio in città? Di fronte a Juan è un noiosa incarnazione radicale della coscienza, oltretutto poco perspicace). L'esemplificazione può continuare. Inoltre la contraddizione fra determinismi da film d'ambiente, dove il destino dei personaggi è prestabilito e modi da film a personaggi risolutori, all'americana, è evidente. Perchè? Bardem assume degli schemi neorealistici, altri intimistici (quanti ricordi di *Breve incontro*, ad esempio) e così via, e li imposta quasi senza rendersi conto della loro eterogeneità. Per quanto si dica, egli ha una scarsa vocazione stilistica: basta pensare all'eccessivo, desantisiano turgore drammatico consegnato alla scena di Isabel che non sa se partire o no, mentre il bigliettaio dice « Per dove? per dove? ». Il regista è tradito dal peso allusivo della frase, e non si accorge che la situazione è in sè debolissima; è chiaro che Isabel non ha delle alternative, sta recitando una affermazione sociologica, già scontata.

Ma non insisteremo ancora. E' chiaro al contrario, che il film è valido dove il rigore intellettualistico dell'inchiesta ha trovato come suo materiale uno schema di immagini adatte: vedi tutte le situazioni d'ambiente, da documentario sociale, dove appunto non c'è divorzio fra la definizione e la rappresentazione. Non solo, ma quel frugare la città, sezionandola come un cadavere, in armonia alla crudeltà di uno spietato esercizio critico, a freddo, è una forma adatta, soprattutto perchè servita da inquadrature morbide e ampie, al microscopio. Così il nucleo centrale del film, dove l'amore risonante di Isabel e Juan, forse proprio perchè non dominato intellettualmente da Bardem, gli sfugge romanticamente; allora gli « esseri-schema » ritornano, in brevi momentanee evasioni, personaggi in contrasto con lo schema (più liberi e veri di esso). Juan appare, in due momenti, tentato ad amare « per situazione » Isabel, e poi ad ucciderla, pensa perfino al suicidio; Isabel è data un pò come una grossa gallina, che poi si illumina liricamente; vi sono accenni, inconscii forse, ad un suo possibile adattamento ad un matrimonio qualunque. La situazione psicologica dei due personaggi, lasciata realisticamente al suo andare invece che essere forzata in una decisione di categoria, avrebbe portato a sviluppi importanti, se ci fosse stato più coraggio. Illudendosi di portarli, per via extra-artistiche, alla loro verità, Bardem li impoverisce, forse li contraddice; quando li lascia a se stessi, limitandosi ad affiancarli con suggerimenti allusivi, ottiene delle soluzioni suggestive (Isabel viaggia sempre fra portoni di chiese e comitive di seminaristi e processioni, i suoi sentimenti hanno una naturale eco di musica d'organo; così è suggerita la sua verginità misticamente ansiosa; la sua delusione sarà come una nota che si rompe). Sono cioè i momenti in cui il giudizio si persuade ad essere commento, colore e suono dell'azione, non ha bisogno di sgridare e modificare fatti e personaggi per « fare la verità ».

Ecco dunque che il problema di Bardem, il suo coraggio, e anche la sua carica di novità, stanno nel trovare il rapporto fra l'uomo e lo sche-

ma, e poi tra rappresentazione artistica e definizione ideologica. Oggi egli ha prima l'idea fatta, poi cerca di versarla in una formula letteraria, e infine la mette in scena. Si rivela appunto la predisposizione ideologica e l'incertezza stilistica del singolare regista, congiunto al suo indubitabile coraggio e a un bisogno di verità, che è lo spirito animatore e vendicatore del film. Ma dov'è la verità? In provincia, dice Bardem, polemico al neon di Madrid (dirà, in un'intervista « Madrid è tutto sommato un fatto casuale, la campagna è tutta la verità della Spagna ». Un cinema « cittadino » in Spagna mi parrebbe stonato). Egli probabilmente intende dire che in provincia sono evidenti nelle strutture i contrassegni del male spagnolo coperte a Madrid dal cosmopolitismo del neon e dei telefoni bianchi. E cioè la paura degli intellettuali, l'accidia degli uomini, lo zitellaggio misticamente corrotto delle giovani, la onnipresenza scenografica delle chiese e dei seminaristi.

Il discorso si presta a confusioni, perchè questa provincia è l'autenticità, sì, di una Spagna (ma non è autentico anche il neon di Madrid? si comincia in sede morale e poi si finisce nel materiale plastico), ma è anche il suo male, perchè consiste nella sopravvivenza di strutture tradizionali non più sostenibili, che soffocano anche i valori veri. E allora, che posizione prenderemo? Sceglieremo il neon o il campanile, il nuovo, che copre il vecchio o il vecchio vecchio? Quello che invece Bardem possiede già, è il bisogno di uscire dalle situazioni spiritualmente morte; di definire in prospettiva esse, e se stesso in rapporto a loro. La sua rigorosità, pedante e rudimentale fin che si vuole, ma coerente e non flessibile, è un elemento di rottura polemica, ma non profondamente rivoluzionario.

Il film, del resto, continua a piacere al pubblico, (a Bologna resiste da quindici giorni nello stesso locale dove *Muerte de un ciclista* cadde al secondo) nonostante i suoi difetti di struttura, forse perchè dà a tutti noi un'occasione di spregiudicatezza colta, e poi per aver esposto, con morbido accorgimento, una storia non comune e ambienti inediti in modo piano, schematico, sentimentale; c'è del nuovo insieme e della maniera. Questa mescolanza di rigore e di abilità, di nuovi visi e di attrici famose, di dialogo a tensione concettuale e di cadenze liriche, di atmosfera e di primi piani, incontra i gusti di un pubblico insoddisfatto e retorico insieme, che ama questi discorsi « culturali » non precisati, i quali sembrano abbracciare tutto, e poi lasciano ciascuno dietro la sua finestra; ad aspettare senza scaldarsi troppo chi il marito, chi la rivoluzione.

g. b. c.

Le rubriche

La televisione

INSEGNAMENTO CINEMATOGRAFICO E INSEGNAMENTO TELEVISIVO — Il lavoro di ricerca e di analisi da noi seguito nella elaborazione di questo studio sul rapporto tra l'insegnante attraverso il cinema e l'insegnamento televisivo — tenendo presente che intendiamo riferirci all'insegnamento in senso stretto, quello scolastico — si è svolto secondo un duplice ordine: constatazione e istanze. Queste, a loro volta, sono classificabili in una triplice partizione a seconda che sono di natura empirica, psicologica e critica-estetica.

Tutta la vasta materia dell'insegnamento cinematografico e televisivo infatti credo possa essere racchiusa in questa partizione. La prima poggia sulla osservazione diretta degli elementi oggettivamente controllabili che accompagnano il verificarsi di queste due forme di insegnamento. La seconda prende corpo attraverso i motivi psicologici componenti la esperienza televisiva e cinematografica. La terza infine si fonda sulle differenze tecnico-espressive dei due tipi di linguaggio.

Sul piano empirico dobbiamo constatare che due sono le caratteristiche dell'insegnamento attraverso il cinema: *relativa disponibilità dei film didattici* da parte dell'insegnante, da cui deriva la possibilità di inserire la proiezione di tali film nei modi e nei tempi più opportuni a seconda del metodo seguito dal docente e del grado di preparazione raggiunto dai suoi alunni; *eccezionalità dell'avvenimento,* cioè della proiezione di un film didattico. La proiezione si svolge quasi sempre fuori dell'aula e ciò comporta una serie di provvedimenti (spostamento di orari, ecc.) che modificano il normale svolgersi della vita scolastica in un istituto. E ciò si verifica anche quando la proiezione si svolge in aula, poichè c'è pur sempre da piazzare lo schermo e la macchina da proiezione da 16 mm.

La televisione, al contrario non è al servizio dell'insegnante; i modi e i tempi di un programma didattico non possono non essere fissati che dall'alto. Può darsi quindi che non si inseriscano efficacemente nel processo formativo degli alunni di cui l'insegnante è il promotore e il controllore. Però, in compenso, la trasmissione di un programma televisivo non ha il carattere di eccezionalità della proiezione cinematografica. Anzi presenta un carattere di norma-

lità e direi di familiarità. Lo schermo televisivo entra nell'aula senza scosse e diventa subito parte integrante dell'arredamento e della vita di una classe. Non c'è che da girare una manopola e la lezione ha inizio. L'alunno può restare al posto che occupa abitualmente. Non è lui che va alla televisione, è la televisione che va a lui.

E passiamo alla seconda parte. In uno studio sul valore psicologico dell'immagine televisiva dimostravo qualche anno fa che nell'esperienza televisiva le facoltà dello spettatore che per prime si mettono in moto non sono affatto la fantasia e l'emotività, come invece accade nell'esperienza cinematografica, bensì il raziocinio, le facoltà intellettive. La immagine televisiva infatti non ha quel grado di densità, di esclusività nell'atto conoscitivo tale da far presa sulla sfera emotiva ed immaginativa, liberando le componenti subconscie della psiche. E tutto ciò ci risulterà chiaro solo che analizziamo brevemente il rapporto impressione-credenza della realtà nelle due situazioni, filmica e televisiva.

Nella situazione filmica abbiamo da una parte l'impressione di percepire attualmente esseri ed avvenimenti reali, e dall'altra la precisa consapevolezza che questo contàtto avviene a una distanza psichica del tutto differente da quella dell'esistenza reale. Nella situazione televisiva, invece, abbiamo da una parte la coscienza e la convinzione di un contatto con la realtà che, anche se viene conosciuta da un livello differente da quello normale, non cessa per questo di essere meno reale, e dall'altra l'impressione di percepire esseri ed avvenimenti scarsamente reali giacchè il modo in cui questa conoscenza avviene è scarsamente realistico. Al cinema quindi ciò che ci appare reale assume le caratteristiche della realtà in sè e, cioè, l'apparenza del reale, al cinema, il modo in cui il reale viene presentato è talmente forte da agire prima sui sensi e sulla immaginazione e poi sull'intelletto. Alla TV ciò che sappiamo o crediamo essere reale ha una scarsa apparenza di realtà. E la conferma ci è venuta dalla recentissima trasmissione di esplorazione subacquea realizzata dalla Televisione francese per la Televisione italiana a cura del comandante Cousteau. Le immagini dei sommozzatori che erano colti dalle telecamere nel momento stesso in cui lavoravano sul fondo marino, erano fornite di così scarso senso di realtà da sembrare artefatte rispetto alle similari immagini apparse in questi ultimi anni sugli schermi di tutto il mondo. Invano lo speaker si affannava a proclamare che si trattava di una impresa unica nel suo genere, che i sommozzatori rischiavano la vita, che per la prima volta le telecamere svelavano il mistero degli abissi marini. La trasmissione mancava di mordente, gli abissi restavano inesplorati e quando un povero telecronista non sapendo più che inventare è andato a scovare due bottiglie vuote nella carcassa di una nave affondata molti anni fa ed ha simulato un brindisi con un suo collega ridicolmente portando la bottiglia alle labbra ermeticamente sigillate dal respiratore, la cosa ha assunto persino un certo sapore di ridicolo. Possibile che ancora si faccia confusione tra il vero oggettivamente esistente e il vero rap-

presentabile e quindi riscontrabile da parte del soggetto conoscente?

Ma torniamo al nostro ragionamento. Dicevamo che nell'esperienza televisiva è il senso critico che si mette per primo in moto e viene in aiuto della immaginazione. In altre parole, lo spettatore televisivo conserva l'atteggiamento critico proprio della situazione spettacolare per cui possiamo parlare di situazione pseudo - spettacolare, e l'atteggiamento di aderenza e di fiducia tipico della situazione realista, per cui possiamo parlare di situazione pseudo-realista. Da questa prima osservazione sul valore psicologico delle due immagini possiamo trarre questa conclusione importante: l'insegnamento cinematografico non può non tener conto dei modi in cui si svolge per il soggetto l'esperienza cinematografica. E se teniamo presente che l'insegnamente si rivolge a soggetti in età evolutiva, cioè a soggetti cui l'immaginazione ha già nel normale svolgimento della loro vita un posto preponderante rispetto alla logica, non potremo non concludere che tutto ciò condiziona necessariamente l'essenza stessa dell'insegnamento attraverso il cinema. Onde per esempio dovremo ammettere che aderiscono meglio alle peculiari caratteristiche di tale insegnamento quelle materie come la letteratura, la storia, la geografia che, implicando la partecipazione della fantasia da parte di chi le studia, possono appunto servirsi della forza emotiva e fantastica dell'immagine cinematografica per essere più facilmente assimilate. Mentre, per converso, sono adatte ad essere insegnate attraverso la televisione quelle materie (come l'anatomia e le scienze esatte in generale) che partendo da un presupposto logico possono far leva sul particolare carattere dell'immagine televisiva. Ce lo stanno a confermare l'enorme successo avuto in Italia dalla rubrica « La macchina per vivere », in Francia da « Sciences d'aujord'hui », e in USA dalle trasmissioni universitarie e sopratutto da quelle effettuate nel settore della medicina.

E passiamo ad un altro ordine di osservazioni che discendono dalla natura stessa dei due mezzi espressivi. Esistono moltissime e differenti teorie cinematografiche, ma su un punto sono tutti d'accordo: l'autonomia del linguaggio cinematografico poggia sull'originale valore che le due categorie tempo e spazio assumono nell'opera filmica. Con i nuovi ritrovati tecnici, che vanno intesi come manifestazione di autentiche esigenze espressive, il cinemascope, il cinerama ecc., la categoria spaziale ha assunto un valore sempre più importante, tanto che è possibile ora affermare che il cinema pone il rapporto tra l'uomo-personaggio e l'ambiente in cui egli vive il suo dramma. La televisione, al contrario — lo affermavo alcuni anni fa ed ora viene riconfermato da un autorevole studioso, il May — ha rotto le barriere dello spazio, lo ha distrutto, dissolto. E' questa una essenziale caratteristica della televisione che la differenzia nettamente dal cinema e dalle altre forme di spettacolo.

La Televisione vive di una sola realtà, l'uomo e la sua esistenza. E se una categoria spaziale esiste alla TV essa è di una natura diremmo extraspaziale, poichè ricerca non il rapporto tra l'uomo e ambiente, bensì quello tra l'uomo e il suo modo di esistere e la sua intima essenza, la

sua anima. Ecco il motivo per cui l'insegnamento cinematografico, poggia su una personalità; tanto è vero che anche le trasmissioni scientifiche in tanto raggiungono un successo in quanto fanno pernio su un esperto nella materia trattata, il quale deve riuscire a far ripercorrere ai suoi alunni telespettatori il cammino da lui percorso nella ricerca della verità scientifica. Ce lo ha confermato il Lalou, autore della famosa serie « Sciences d'aujord'hui », nella sua relazione al convegno di estetica televisiva di Gargnano sul Garda: « L'emission est reussie chaque fois que, d'un part, nous parvenons a mettre en voleur un homme, un homme qui vit depuis des années dans un sujet auquel il a consacrè le meilleur de lui-meme, mais qui n'en est pas moins un homme vivant avec ses tics, ses moments de détente, etc. ». E più avanti: « Le meilleur savant n'est pas forcément celui qui paraitre, au premier abord, le plus public, mais, bien contraire, celui qui, sans le vouloir, restituira au public la passion qui l'anime dès qu'il se trouve mis sur le sujet qui est devenu sa raison de vivre ».

Nella misura quindi in cui c'è l'immedesimazione con questa personalità il telespettatore apprenderà. In questo modo si riproduce quella condizione indispensabile del processo educativo che consiste nel contatto fra due personalità, quella del docente e quella del discente. Superiorità allora dell'insegnamento televisivo rispetto a quello cinematografico? Non direi, perchè questo incontro tra insegnante e alunno alla TV non è un fatto di tutti i giorni e sopratutto non tiene conto delle caratteristiche del singolo alunno, per cui vuole parlare a lui, singolarmente, e finisce per parlare ad una scolaresca indifferenziata. Al contrario il cinema con la forza emozionale della sua immagine si rivolge apparentemente alla massa, ma in realtà dà la possibilità al singolo di avvertire in un modo univoco, nell'unico modo possibile alla propria più intima costituzione l'esperienza cinematografica e quindi l'insegnamento che gli può essere impartito attraverso di essa.

Partendo da queste osservazioni sarebbe interessante poter scorazzare nel settore dell'insegnamento nel senso più lato e più completo di formazione culturale e di educazione morale, ma non ci siamo prefissi questo compito e l'argomento richiederebbe una trattazione a parte. Preferiamo invece trarre alcune conclusioni, anche se apparentemente modeste, nel settore più specifico dell'insegnamento scolastico. La prima è che nè il cinema, nè la televisione possono sostituirsi sostanzialmente all'insegnante, la cui partecipazione vigile, cosciente, moralmente impegnata, differenziata nei modi e nelle forme a seconda del soggetto discente, al processo di assimilazione delle varie cognizioni da parte di quest'ultimo, non è trasferibile ad alcun mezzo espressivo per quanto potente possa essere. La seconda è che cinema e televisione sono utilissimi mezzi complementari dell'insegnamento, magnifici strumenti di lavoro nelle mani dell'insegnante. Ed infine possiamo concludere che cinema e televisione sono fra di loro complementari in quanto ciascuno ha qualcosa che l'altrò non ha.

La scuola ha dunque tutto l'interesse a servirsi di entrambi i mezzi come necessari, insostituibili ausiliari dell'opera dell'insegnante.

ANGELO D'ALESSANDRO

Questa relazione è stata tenuta dal nostro critico televisivo al Convegno su « Televisione e cinema al servizio dell'istruzione », svoltosi a Roma per iniziativa dell'Istituto per la cinematografia scientifica e didattica.

Formato ridotto

IL FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MERANO — Nel giro di un mese si sono già avute le prime tre rassegne cineamatoriali dell'anno, due (Merano e Lerici) a carattere internazionale ed una (Olbia) nazionale. Abbiamo già lamentato la tendenza inflazionistica di tali manifestazioni, alle quali i vari organizzatori non intendono rinunciare a conferire il carattere di competizione, benchè non possano disporre di opere inedite e debbano spesso ripiegare su film della più varia provenienza, senza porre limitazioni sulla loro data di produzione ed alla circostanza, che siano già stati presentati ed eventualmente premiati ad altri concorsi.

Delle tre rassegne suddette abbiamo seguito quella che si è tenuta a Merano, sede uno dei saloni dell'ex Casinò municipale, dal 13 al 18 maggio. Inserita nel quadro di varie manifestazioni indette per il « Maggio culturale meranese », essa si intitotala « I° Festival internazionale del film a passo ridotto » e, a detta dei suoi stessi promotori, doveva essere intesa come un primo esperimento suscettibile di perfezionamento nelle successive edizioni annuali. Nei limiti dell'esperimento va subito riconosciuto che il Festival ci è parso abbastanza riuscito, anzitutto per il notevole interesse che ha suscitato presso il pubblico, sempre numeroso, attento e plaudente ad ogni proiezione serale o pomeridiana. Qualora si consideri che questo genere di manifestazioni appare normalmente destinato ad interessare l'esclusiva cerchia degli autori di film in formato ridotto, il successo di pubblico è stato il fattore che più ci ha favorevolmente sorpreso, e costituisce un buon punto all'attivo che si può fin d'ora assegnare alla rassegna meranese. Ma, se è così assodato che essa poggia su terreno favorevole e che non le manca, quindi, una ragione di vita, è pur giusto rilevarne alcune storture; alle quali sarà facile porre rimedio, pur prescindendo dall'inconveniente, per noi basilare, di voler perseverare nell'istituzione della giuria e delle premiazioni.

Costituisce, tuttavia, già un fattore positivo l'internazionalità della giuria — composta di elementi qualificati nell'ambito della cinematografia a formato ridotto — e che ciascun membro di essa si astenga diplomaticamente dalla votazione quando si tratti di giudicare un film del proprio Paese. Non possiamo però approvare il primitivo metodo di giudizio adottato quest'anno, che si basa sulla famigerata scheda del concorso internazionale UNICA, la quale costringe a spezzettare la valutazione del film sulle sue singole qualità tecniche, tradendone il più delle vol-

te il reale valore. Bisognerà chiarire, inoltre, o meglio eliminarla del tutto, la categoria « di genere » — tanto cara ai cineamatori stranieri — in cui vengono raggruppate le opere di dubbia fisionomia, ma facilmente sconfinanti, nei casi più validi, nel film a soggetto vero e proprio o nel documentario. Si tenda, infine, a porre una limitazione all'anzianità dei film ammessi in concorso e ad allargare il più possibile la partecipazione straniera. A tale proposito, il Festival internazionale di Merano ha assunto quest'anno piuttosto l'aspetto di una rassegna riservata ad una fascia di nazioni centro-europee, prevalentemente di lingua tedesca (Germania, Austria, Svizzera, Belgio, Lussemburgo), da dove provenivano, a parte gli italiani, i vari componenti della giuria. La partecipazione degli U.S.A., della Francia e della Finlandia appariva semiufficiale e limitata ad un ristrettissimo numero di film.

Presentando un nutrito gruppo di opere rigorosamente selezionate, benchè in massima parte vecchie di qualche anno e già insignite di numerosi premi, la parte del leone l'hanno fatta le nazioni di lingua tedesca, anche nei confronti dell'Italia, di cui le migliori realizzazioni sono rimaste nelle sedi dei rispettivi cine-clubs. Il primo premio della categoria « di genere » è stato tuttavia assegnato all'unico film statunitense, *Eye to Eye* (« Occhio per occhio »), di Tullio Pellegrini: si tratta, in realtà, di un documentario pseudo - scientifico sulla vita degli insetti e di altri minuscoli animali, riguardata ed alterata con occhio divertito, un po' alla maniera del Disney documentarista; la particolarità del filmetto è quella di presentarci a tratti l'operatore che esplora attraverso l'occhio della cinepresa il piccolo mondo che va riprendendo. Nella categoria « di genere » figurano anche gli unici due film presentati in concorso dalla Francia, *La danse du feu* e *Le scaphandrier* (« Il palombaro »), entrambi realizzati a colori con abilissimo impiego di sovrimpressioni fotografiche da Raymond Lafay: il primo è una visualizzazione tra l'astratto e il surrealistico, secondo un gusto alla Dali, dell'omonimo brano musicale di De Falla; il secondo traduce in immagini astratte una malinconica canzone eseguita da Henri Salvador.

Il miglior film del Festival è forse stato *Das liebe Frühstück* (« La cara colazione »), presentato dalla Germania e giustamente insignito del premio per la categoria « a soggetto ». Il suo autore, Erwin Oswich, ha raccontato con garbo le semplici occupazioni che impegnano di primo mattino una mogliettina ideale per preparare la colazione, svegliare amorevolmente e seguire subito dopo il caro marito assonnato, finchè questi si recherà all'ufficio. Il film è abilmente ritmato sull'incessante sgambettare della protagonista da una stanza ad un'altra, dal fornello al tavolo della colazione, ed è costantemente arricchito di sapide annotazioni, presentate con tecnica esemplare sia per il taglio delle inquadrature, sia per il ritmo di montaggio, sia per la luminosa resa coloristica della fotografia. Una sorprendente accuratezza tecnica, tanto di regia quanto fotografica, ha caratterizzato, del resto, tutta la produzione della Germania presente al Festival. Della quale ricordiamo con piacere anche due film di Oscar

Wurmböck, *Ripipì* e... *Kennzeichen weisse Nelke* (« ...Segno di riconoscimento: un garofano bianco »): il primo è una gustosa parodia del *Rififi* di Dassin; il secondo narra, ora sfruttando qualche felice trovata ora affidandosi ad una comicità di grana più grossa, le disavventure di uno scapolo maturo in cerca di moglie.

Pure alla Germania è andato il primo premio della categoria « documentari », assegnato a *Fragwürdige Freiheit* (« Dubbia libertà »), realizzato in 8 mm. da Wilhelm Herrman: basti accennare alla trama — storiella di un curioso animaletto domestico, una marmotta dorata, che evade dalla gabbia per ritornarvi volontariamente dopo alcune tristi esperienze — per renderci conto che non si tratta precisamente di un documentario; inspiegabile dunque l'assegnazione del premio, a meno che non si sia voluto fare comunque atto di omaggio al suo autore, che faceva parte della giuria. Dello stesso Herrman è *Der Mörder kommt un* 11 (« L'assassino arriva alle 11 »), che ci fa assistere ad alcune suggestioni patite da un accanito lettore di libri gialli. Un mediocre *Magie* (« Magia »), di Rudolf Balensiefen, ed un breve film di ombre cinesi, *Die Kühne Müllerstochter* « (La coraggiosa figlia del mugnaio »), di Werner Lepach, completavano la rappresentativa tedesca.

Alcune buone prove ha pure dato l'Austria, soprattutto con un gruppo di opere dirette da Gary Gruber, abilmente fotografate da Robert V. Hauser ed interpretate da una simpatica attrice dilettante, Bertie Hauser. Fra queste si distingue, per qualità tecniche nell'impiego della sovrimpressione fotografica, il film *Minna,* in cui una rozza servetta sfogliando una rivista di eleganza femminile sogna ad occhi aperti di fare la gran signora e di partecipare ad un concorso di bellezza: il racconto non manca di spunti divertenti, come, del resto, gli altri tre film di questo gruppo: *Der Geldbriefträger* (« Il postino »), *Er und sie* (« Lui e lei ») e *Kleingeld f. einen Engel* (« Spiccioli per un angelo »). Un buon documentario austriaco è *Romantik der Kleinstadt* (« Piccole città romantiche ») di Luis Zadina, che in bella successione di immagini a colori spiega le caratteristiche di quattro cittadine tedesche, le quali hanno conservato uno speciale profumo ottocentesco.

Di molte ambizioni, benchè non sempre adeguatamente risolte, sono alcune opere presentate dal Belgio. Va ricordato anzitutto *Konflikt* (« Conflitto »), di Hermann Wuyts, in cui vengono rappresentate le drammatiche vicende di un gruppo di rapinatori che, dopo aver condotto a termine un grosso colpo in uno scalo ferroviario, equivoche circostanze pongono in conflitto tra loro finchè si eliminano l'un l'altro: i vari personaggi, immediatamente e scarnamente caratterizzati con i loro aneliti di evasione, sono chiaramente mutuati da un certo cinema americano, e così pure la tecnica del racconto, che si affida a frequenti ellissi, ad arditissimi tagli di inquadrature, ad un ritmo ansante di montaggio, ad un abbondante uso del materiale plastico e ad una fotografia dai toni luministici altamente suggestivi. Dobbiamo rendere atto all'autore di essere riuscito a spiegare tutte queste non comuni capacità; spiace, tuttavia, che le abbia poste al servizio di un tema abusato e che non gli è proprio. L'amore che il Wuyts riserva al cinema

americano è ancora attestato dal suo *Oh Suzanna,* a colori, con cui avrebbe inteso parodiare, senza però riuscirci, il genere « western ». Una diversa caratteristica presentano le ambizioni che stanno alla base di *Erreur, soldat,* altro film belga che Robert Milord ha tratto da una novella di William Irish: vi si agita il problema di coscienza di un reduce che sospetta erroneamente di essere stato tradito, in sua assenza, dalla moglie e per ciò la uccide; il racconto manca, però, di un chiaro sviluppo e non sopporta la derivazione letteraria. Del medesimo autore abbiamo preferito, tutto sommato, il più modesto. *Le piston* (« La tromba »): la storia dei disturbi provocati presso gli inquilini di un interno caseggiato dal suono irritante e incessante di una tromba ci ha piacevolmente intrattenuti fino alle sue imprevedibili conclusioni (proprio quando gli inquilini si erano decisi a coalizzarsi per far tacere con la forza il suonatore, costui viene eliminato dalla propria moglie, che si sarebbe detta indifferente alla mania del marito).

Tra i film lussemburghesi, più che un paio di ducumentari ed il film a colori *Le gros lot* (« La grande lotteria »), di Robert Camille, meritano di essere menzionati due film in bianco e nero: *L'étui à cigarettes* (« Il portasigarette »), di Nicolas Laux, e *Forever Eve* (« Eva è sempre Eva »), di Joseph Goedert. Il primo è originalmente raccontato per soli dettagli ed il secondo presenta alcune piccanti situazioni, riuscendo tuttavia a non trascendere mai nel cattivo gusto.

Rimane da fare qualche accenno alla produzione svizzera, scadente nei film a soggetto e matura nel campo documentaristico (svizzero è il miglior documentario del Festival, *Das Vielgestaltige Buchbinderhandwerk,* che illustra l'arte del rilegatore di libri), ed a quella finlandese, tutta bassamente famigliare. Ci esimiamo, infine, dal trattare della produzione italiana, sia perchè relativa ad opere già ampiamente conosciute attraverso i concorsi nazionali degli ultimi sette anni, sia perchè fra queste — ad eccezione dell'*Andrea Fantoni* di Paolo Capoferri — non figuravano le migliori.

LEONARDO AUTERA

* * *

Come già lo scorso anno, la FEDIC, per il gran numero dei film iscritti al Concorso nazionale del film d'amatore di Montecatini (1-6 luglio), ha formato due giurie: una giudic[illegible] i film della categoria « soggetto » [illegible] altra la categoria « documentari ». La prima sarà presieduta dal regista Vittorio Gallo e composta da S. G. Biamonte, giornalista; Domenico De Gregorio, giornalista, dell'Ufficio studi del Centro Sperimentale di cinematografia, Ernesto G. Laura, giornalista, del direttivo di « Bianco e Nero »; Mario Volpi, operatore. La seconda giuria sarà composta da Leonardo Autera, regista, presidente; Roberto De Gasperis, giornalista; Giuseppe Fina, regista; Antonio Schiavinotto, docente del Centro Sperimentale di cinematografia; Aldo Serio, giornalista, redattore-capo di « Cinema ridotto ». Al miglior film in senso assoluto verrà assegnato il Gran premio FEDIC; al primo delle due categorie il Trofeo FEDIC; inoltre premi FEDIC al miglior film per ragazzi, di fantasia, scientifico didattico; alla migliore regia, alla migliore sonorizzazione, alla migliore interpretazione, al miglior colore e al miglior bianco e nero. Altri premi consistenti in cineprese a 16 e 8 mm. nonchè in pellicola sono stati messi in palio da varie ditte del ramo. Alla segreteria del Concorso sono pervenute le iscrizioni di 116 film da parte di cineamatori soci di 36 Cineclub FEDIC.

Circoli del cinema

LA FUNZIONE DEI C.U.C. — Nell'aprile dello scorso anno i Centri universitari cinematografici, a conclusione del loro convegno nazionale, approvavano una mozione programmatica di estremo interesse. Innanzitutto, essi constatavano « come nella facoltà di lettere dell'Università italiana sia ignorato lo studio del cinema », e di conseguenza proponevano di impegnarsi « nell'azione rivolta alla creazione, presso le facoltà di lettere, di istituti del cinema, con annesse cattedre di insegnamento, retti dalla collaborazione di professori e studenti come occasione e luogo di esercitazione ed elaborazione critica, attraverso una ricerca individuale e di gruppo ». Infine, come obiettivi della creazione di questi istituti di cinema, i C.U.C. ponevano la costituzione di condizioni idonee « perchè si possa giungere ad una effettiva maturazione della critica cinematografica, e inoltre un fatto di frattura nell'attuale situazione della Università italiana il quale potrà produrre anche presso quegli ambienti accademici oggi insensibili, una necessità e volontà di rinnovamento ».

Il primo convegno nazionale dei C.U.C. si era tenuto a La Spezia nel luglio 1953 ed aveva segnato la data di nascita ufficiale di una organizzazione a carattere nazionale che raccogliesse tutti i Centri universitari cinematografici già esistenti i quali sino ad allora avevano aderito alla FICC o alla UICC. Tale organizzazione fu l'Ufficio cinema dell'UNURI (Unione nazionale universitaria rappresentativa italiana) che è l'organo unitario delle rappresentanze democratiche degli studenti d'Ateneo. In particolare quello era ancora il periodo più vivo e più pieno di fermenti del mondo universitario italiano teso, con l'indirizzo dei suoi esponenti qualificati, a proporre all'attenzione dell'opinione pubblica i problemi dell'università e degli studenti, con un vigore polemico e con tale serietà d'intenti di cattivarsi molte simpatie.

Nell'ambito del mondo universitario i C.U.C., ricchi di personale dirigente, di capacità organizzativa e di mezzi finanziari, furono una iniziativa tra le più importanti e le più seguite. Essi in stretta correlazione con la politica dell'UNURI e rispondendo alle esigenze di una seria e scientifica impostazione culturale, giunsero con il convegno dello scorso anno a maturare le proposte di soluzione che appaiono nella mozione riportata all'inizio nelle sue parti essenziali. Da una generica attività di diffusione della cultura cinematografica, i dirigenti dei C.U.C. avevano preso le mosse per proporre all'Università italiana l'inserimento del cinema nella cultura accademica. Ma, contemporaneamente, con un acuto giudizio, prevedendo che il meccanico inserimento del cinema negli schemi dell'insegnamento universitario tradizionale avrebbe isterilito la portata *rivoluzionaria* della iniziativa, essi si preoccupavano di proporre che gli istituti di cinema dovessero essere « retti dalla collaborazione di professori e studenti come occasione e luogo di esercitazione ed elaborazione critica, attraverso una ricerca individuale e di gruppo ». Con tale formula i C.U.C. mantenevano fede ai propositi del movimento universitario italiano di realizzare un maggior peso e un contributo degli studenti nella vita dell'università e proponevano l'ingresso stabile e permanente dell'arte e della cultura cinematogra-

fica negli Atenei.

In sede teorica tutta questa faccenda aveva il sapore di una grossa novità ma faceva chiaramente intravvedere una grande maturità del mondo universitario e una serietà di iniziative difficilmente minimizzabile. Evidentemente il problema che sorgeva allora era quello di arrivare a una realizzazione concreta, seppure graduale, dei propositi. Però, dal convegno di Roma dello scorso anno ad oggi, i C.U.C. sembrano essere gravati da una crisi che, se pure consente loro un minimo di vita, ha posto in ombra i bei propositi enunciaiti in passato. E' vero anche che la stessa UNURI non riesce da circa due anni ad esprimere una dirigenza efficiente e che gli organismi rappresentativi locali, come ad esempio quello di Roma, sono in crisi. Lo stesso C.U.C. Roma, che in passato era stato uno dei più fiorenti d'Italia con millecinquecento soci, durante il corrente anno accademico non ha svolto attività. D'altro canto i C.U.C. toscani, quello di Firenze e quello di Siena, proseguono l'attività di proiezioni e pure quelli di Torino e di Trieste, ma i programmi sono lacunosi, stanchi, incapaci di avere ancora il mordente del passato e senza la possibilità di articolare la loro attività con grande rigore culturale e con una esatta metodologia.

Comunque, di fronte alla grave situazione attuale dei C.U.C. va affermato che la loro funzione è insostituibile e di tale importanza da non permettere che altri si possa sostituire a quelli che sono i loro obiettivi. Il problema è di far entrare il cinema negli Atenei con tutti i titoli culturali e didattici che gli competono. E solo i C.U.C., nell'ambito del movimento studentesco universitario, sono gli strumenti per realizzare questo scopo. CLAUDIO TRISCOLI

* * *

Il Circolo del cinema « Il mondo nuovo » di Vicenza, uno dei più anziani e numerosi d'Italia, ha concluso in questi giorno il suo undicesimo anno di attività. Il programma ha visto la proiezione di trentacinque film divisi in cicli organici, oltre ad altre manifestazioni collaterali. Nella rassegna dei « capolavori della Mostra di Venezia » sono stati proiettati *Il quartiere delle luci rosse* di Mizoguchi, *Ordet* di Dreyer, *L'arpa birmana* di Ichikawa e *Torero!* di Carlos Velo. La rassegna retrospettiva, che è stata presentata dal pittore Mino Maccari, comprendeva *Il Circo* e *Carmen* di Chaplin, *Assunta Spina* di Serena, *A nous la liberté* di Clair, *Varieté* di Dupont, *Il padrone di casa* di Dreyer, *Viva lo sport!* (*The Freshman*) di Harold Lloyd, *Cabiria* di Pastrone. Nel ciclo intitolato alla « Little Italy » e al realismo nero americano sono stati presentati *L'urlo della città* e *La scala a chiocciola* di Siodmack, *La strada sbarrata* di Wyler, *La morte corre sul fiume* di Laughton. Nella serie delle « grandi riprese » sono stati presentati *La Kermesse heroïque* di Feyder, *Le sei mogli di Enrico VIII* di Korda, *Dies Irae* di Dreyer, *Orizzonte perduto* di Capra, *Lo straniero* di Welles, *Il cielo può attendere* di Lubitsch, *Ha ballato una sola estate* di Mattsson, *Il paradiso del cap. Holland* di Kimmins. La rassegna dedicata al divismo comprendeva *Mata Hari* di Fitzmaurice, *Shanghai Express* di Sternberg, *Il silenzio è d'oro* di Clair e *La signora di Shanghai* di Welles. Infine sono stati presentati in anteprima *La Cicala* di Samsonov, *Pranzo di nozze* di Brooks, *Boris Godunov* di V. Stroyeva, *Gervaise* di Clément e *Una grande famiglia* di J. Kheifits. Il Circolo ha ottenuto per i propri soci riduzioni per l'ingresso alla proiezione pubblica di *Riccardo III* di Olivier, *L'impero del sole* di Gras e Craveri, *Eliana e gli uomini* di Renoir, *Anastasia* di Litvak. A cura dell'editore Neri Pozza, Carlo Ludovico Ragghianti ha presentato un gruppo di suoi « critofilm »; inoltre il Circolo ha organizzato, in collaborazione con l'Ente provinciale per il turismo, una Mostra della xilografia negli Stati Uniti, ordinata a Vicenza nella casa del Palladio.

IL PUBBLICO NON HA MAI TORTO

Autobiografia di
ADOLPH ZUKOR

in collaborazione con DALE KRAMER

Capitolo VIII

Molto dipendeva ora dal fatto di battere il ferro finchè era caldo. Cominciammo ad infierire colpi formidabili che venivano risentiti in tutta l'industria dello spettacolo: la grande signora del teatro americano, Minnie Maddern Fiske, apparve davanti alle macchine da presa e così fecero Lily Langtry, la più famosa bellezza del mondo, ed un altro favorito delle platee, James O'Neill.

La signora Fiske aveva la fama di essere capricciosa e ci attendavamo scontri clamorosi fra lei e Porter; andarono invece d'accordo. Quasi tutto il suo film, *Tess dei D'Urberville,* fu ripreso nella sua villa in campagna. Malgrado la signora Fiske non avesse ancora raggiunto la cinquantina, e Porter non ne fosse troppo lontano, egli parlava di lei come della « vecchia signora », ma questo si riferiva più alla sua dignità di attrice che all'età e finirono per avere il più grande rispetto l'uno dell'altra. Quando James O'Neill interpretò per noi *Il conte di Montecristo,* egli aveva ormai superato la mezza età. Doveva essere anche più anziano di James Hackett, dato che suo figlio, Eugene O'Neill, passati alcuni anni in mare, si stava ora preparando all'ammissione nella famosa scuola per drammaturghi del professore George Baker presso l'Università di Harvard. Fu l'inizio della carriera di quello che doveva diventare il più famoso commediografo d'America degli anni futuri.

Eravamo naturalmente tutti ansiosi di vedere per la prima volta da vicino Lily Langtry, il « Giglio di Jersey » la cui bellezza era decantata in prosa ed in poesia. Nata nell'isola di Jersey (nella Manica), ella aveva ottenuti i primi successi sui palcoscenici londinesi, ma ormai la sua fama si era sparsa in tutto il mondo. Dan

Frohman la accompagnò allo stabilimento per definire gli ultimi accordi. Ci riunimmo tutti con il dovuto rispetto. Malgrado avesse superato la sessantina, conservava ancora molto della sua famosa bellezza, anche se i suoi tratti diritti ma pienotti potevano essere meglio descritti come « interessanti ». Notai Porter che, da una parte, la studiava attentamente e lo raggiunsi. Scosse la testa: « Non è fotogenica, troppo grossa ». Scossi le spalle: « Non possiamo tornare indietro di quaranta anni, ma, intanto, il pubblico vuol vedere la grande Lily Langtry ».

Per lei, era stata scelta *La moglie del vicino*: alcuni critici sostengono che sono stati i film ad introdurre il melodramma, ma dovrebbero rileggersi le vecchie commedie: la parte di Lily era quella di una fedele moglie di un colonnello, il quale ha un'avventura con la moglie del vicino. Questi, scoperta la tresca, ne mette al corrente Lily e, per complicare tutto in modo altamente melodrammatico, le chiede di fuggire con lui, altrimenti sarà obbligato ad uccidere il colonnello. Lily accetta, per salvare il marito, ma prima lo accusa ed egli le chiede perdono. Passa l'ora del rapimento e Lily, per salvare la vita del marito anche a costo della propria, indossa il cappotto ed il berretto militare ed esce di casa. Il vicino la prende per il colonnello e spara, ma la ferita è superficiale e tutto finisce bene. Porter aveva ragione. Lily Langtry non era fotogenica.

Ogni film era prodotto in circa tre settimane e per il montaggio si impiegava meno di una settimana. Eravamo veramente veloci. I film a soggetto stavano aprendo gli occhi agli industriali dello spettacolo ed un giorno mi venne a trovare William Fox, proprietario di cinema e di agenzie di noleggio. Voleva associarsi con noi, ma dovetti dirgli che eravamo ormai sistemati e che non avevamo bisogno di nuovi soci. Fece da solo e più tardi divenne un importante produttore il cui nome è ancora associato all'industria cinematografica quale componente della Twentieth Century Fox. L'atteggiamento delle vecchie società nei miei riguardi stava combiando dalla pietà all'ira. Pur continuando a dire che, col tempo, sarei ignobilmente crollato, essi sostenevano che i film a soggetto eccitavano il pubblico senza alcun beneficio. Il colonnello Selig approntò rapidamente la versione in due rulli di *Il conte di Montecristo*. Gli facemmo causa, vincendola, fummo comunque obbligati a ritardare la nostra versione a cui venne anche smussato qualche angolo. Louella Parsons, che a quell'epoca scriveva sceneggiature per la Essanay,

racconta nel suo libro « The Gay Illiterate » (L'allegro illetterato), che George K. Spoor aveva dedicato molta della sua energia a deridermi: una reazione comune a tutti.

Avevo appena compiuto i quarant'anni ed ero pieno di energia e di vigore: c'era abbastanza da fare, senza doverci preoccupare di produttori di vista corta. Non avevo, però, dimenticato ciò che avevo imparato da esercente: nè avevo mancato di notare che la ragazzina dai riccioli d'oro, la cui fotografia aveva adornato la parete del nostro minuscolo ufficio al cinema Comedy, appariva nella compagnia di David Belasco che rappresentava *A Good Little Devil* (Un buon diavoletto). Mary non solo era una giovane attrice abbastanza brava per essere ingaggiata da un così famoso impresario teatrale, ma al tempo stesso, nella parte della « piccola Marina », aveva commosso i cuori degli spettatori dall'alto di uno schermo. La combinazione dei due ruoli mi interessava molto. Belasco era all'apice della sua carriera ma, benchè fosse un po' teatrale anche di carattere, non era difficile parlarci; avevo infatti avuto varie occasioni di vederlo per l'acquisto dei diritti di alcune sue opere. Venuto un giorno allo « studio » per vedere *La regina Elisabetta* e *Il prigioniero di Zenda*, egli si congratulò con me per aver alzato il livello della produzione cinematografica, ma le sue compagnie di repertorio erano troppo floride perchè si decidesse a concedermi l'adattamento delle sue opere a film. Avevo seguito gli incassi di *Un buon diavoletto* che erano discreti ed avevo paura che mandasse la compagnia in un giro di provincia: gli offrii quindi di comprare i diritti e di usare l'intera compagnia per la realizzazione del film. Ma Belasco scosse la testa: « No, non sono d'accordo »; lo disse però con poca convinzione aggiungendo poi: « Ci penserò ». Attesi con ansia gli eventi.

Egli era solito venire allo « studio » per vedere i nuovi film appena terminati e fu dopo una di queste proiezioni che riportò l'argomento in tavola. « Non potrei dire davvero se *Un buon diavoletto* potrà riuscire un film di cassetta; questo lo puoi sapere tu, ma, ad ogni modo, ho deciso di cedertene i diritti insieme all'intera compagnia ».

« Bene — gli risposi, riuscendo a nascondere la mia eccitazione solo per metà — abbiamo fiducia nel film e siamo disposti ad accordarci su di una base ragionevole.

Belasco aggiunse casualmente: « Devo dirti però che Mary Pickford è stanca ed ha bisogno di riposo; lo sai che Mary si era

vergognata di tornare da me dopo essere apparsa sullo schermo? La cercavo disperatamente per *Un buon diavoletto,* quando finalmente un giorno telefona al mio aiuto per salutarlo scusandosi anche per aver avuto quell'idea. Forse preferirà non tornare al cinema ».

Ebbi un tuffo al cuore. « Mah, sa molto bene la sua parte — osservai con noncuranza — e per noi sarebbe meglio averla ».

« E la sua sostituta non andrebbe altrettanto bene? ».

« Può anche darsi — gli risposi — ma ad ogni modo potrei forse fare quattro chiacchiere con la Pickford e poi decideremo ».

Improvvisamente, il grande impresario mi diede una grande sorpresa. « Quando darai il primo giro di manovella a questo film — mi disse — verrò qui per aiutarti nella regia. Voglio che il film sègua la commedia al massimo ». Mi affrettai ad accettare l'offerta ma, per quanto fossi felice di avere l'aiuto di Belasco, ero più interessato ad ottenere la partecipazione di Mary Pickford. Mary allora non aveva ancora compiuti i vent'anni, ma aveva bazzicato il palcoscenico dall'età di cinque anni. Il suo vero nome era Gladys Smith ed era nata a Toronto nel Canadà; suo padre, muratore, era morto quando Mary aveva solo quattro anni. Aveva una sorella, Lottie, ed un fratello, Jack, e la madre prese dei pensionanti per sbarcare il lunario. Uno di questi si offrì per far ingaggiare le due bambine da qualche compagnia di repertorio; da quel giorno, la famiglia Smith entrò nel mondo dello spettacolo. In seguito, la signora Smith si stabilì a New York con la famiglia tirando avanti alla meglio. Ebbero dei mesi quasi prosperi, quando i tre bambini erano ingaggiati da una compagnia di repertorio ma, come accade a tutti gli attori, videro anche dei giorni brutti. Mary, a quindici anni, ebbe il suo primo successo nella commedia *The Warrens of Virginia* prodotta da Belasco, in cui recitava, nel ruolo del fratello maggiore, Cecil B. De Mille. Belasco inorridì al nome di Gladys Smith, che fu sostituito con Mary Pickford.

Nella primavera del 1900, quando Mary aveva sedici anni, la famiglia Pickford (il nome Smith era stato ripudiato da tutti i componenti) si trovò disoccupata. A mano che le riserve scemavano, il tradizionale disprezzo della gente di teatro per il cinema diminuiva ed un pomeriggio Mary, presi dal misero gruzzolo i denari per la sotterranea, si recò negli « studios » della Biograph alla 14ma Strada. In quell'epoca non si guardava troppo al « cast », ma D.W. Griffith capitò proprio mentre Mary chiedeva lavoro. Ai suoi occhi

la perfetta eroina doveva essere una ragazza giovane ed innocente dai capelli biondi. Ingaggiò subito Mary che interpretò una parte minore in una commedia intitolata *I suoi primi biscotti*, della durata di sei minuti: era una delle vittime del primo esperimento culinario di una novella sposa. Mary in breve divenne una stella a trentacinque dollari la settimana. Charlotte, la madre, si accorse che la « piccola Mary » aveva successo col pubblico e la famiglia Pickford decise all'unanimità che Mary valeva cinquanta dollari la settimana. Quando la Biograph rifiutò, Mary scrisse una lettera a George K. Spoor a Chicago proponendogli di lavorare per la Essanay a cinquanta dollari la settimana. Spoor offrì quarantacinque dollari, ma non si riuscì a giungere ad un compromesso. Carl Leammle fu più abile e, poco dopo, tutti i Pickford — compreso un parente acquistato — furono ingaggiati dalla IMP.

Il parente acquisito era Owen Moore, con il quale Mary era fuggita; era questi un giovane attore in ascesa, che era stato con la Biograph. Charlotte Pickford venne a sapere del matrimonio fra i due solo al momento in cui una troupe dell'IMP stava salpando su di una nave alla volta di Cuba per girare un film. Fu un viaggio movimentato, ma Mary ha sempre avuto l'abilità di fronteggiare qualsiasi tempesta. Dopo il mio colloquio con Belasco mi misi in contatto con Charlotte Pickford che, d'accordo con Mary, accettò di pranzare con me da Delmonico. Le attesi vicino allo porta e riconobbi subito Mary per averla veduta sullo schermo e sul palcoscenico, anche se ora portava i capelli biondi intrecciati sulla testa. Durante le presentazioni i suoi grandi occhi celesti mi studiavano con un'espressione grave. La si poteva prendere per una qualsiasi brava ragazza e, benchè avesse i modi ed il vestito di una giovane donna in viaggio d'affari, si sentiva il calore della sua personalità e si capiva che nei ruoli di ragazzaccio, essa rifletteva un altro lato di se stessa.

La signora Pickford era una donna corpulenta e semplice dalla faccia aperta e cordiale. « A Mary è piaciuta la sua fotografia sui giornali tecnici — mi disse, mentre il cameriere ci indicava il nostro tavolo — Ha detto che lei ha degli occhi allungati come quelli di un capo indiano ».

Mi misi a ridere: « E' per questo che mi osserva così attentamente? Non le chiederò se è rimasta delusa ».

Dopo esserci messi a sedere, Mary mi disse francamente: « Ho

quasi deciso di non tornare al cinema; mi faccio forse delle illusioni, ma sento che Belasco mi affiderà presto il ruolo di prima attrice ».

Mi affrettai a risponderle che i film avrebbero potuto aiutarla nella carriera teatrale dato che la situazione stava cambiando. Mentre ci servivano il primo piatto, attaccai la questione di « attori famosi in opere famose », ormai convalidata dalla possibilità di enumerare le celebrità di quel tempo, che avevano preso parte ai film.

« Come vede — aggiunsi — perfino Belasco sta cambiando idea nei confronti del cinema ». Continuai col ricordare il grandissimo numero di spettatori potenziali che non avevano mai veduto neanche una compagnia di repertorio e aggiungendo che il successo incontrato dai film a soggetto dimostrava quali grandi carriere si aprissero in questo nuovo campo. L'industria cinematografica era molto giovane e la tecnica, da primitiva che era, migliorava continuamente. « Il pubblico dei cinema sceglierà i propri beniamini — continuai — e ci sarà un divismo che rivaleggerà e, probabilmente, addirittura supererà notevolmente quello teatrale. Per quanto riguarda la parte economica, con *La regina Elisabetta* e *Il prigioniero di Zenda* noi abbiamo dimostrato che la gente è disposta a pagare prezzi più alti per uno spettacolo migliore. I grossi stipendi non sono un sogno, dato che già abbiamo cominciato e al riguardo ci siamo attirate le proteste dell'industria. Se i film a soggetto avranno successo — e di questo sono certo — siamo pronti a pagare i salari corrispondenti al valore commerciale di ciascuno ».

Charlotte Pickford era rimasta visibilmente colpita. Era una donna molto pratica che vedeva nel futuro; attualmente, la voce di Mary era passabile per il teatro ma non eccezionale e se la mia tesi risultava giusta Mary, dopo aver dimostrato le proprie doti sullo schermo, vi avrebbe trovato un futuro migliore e più redditizio di quello che le offriva il teatro. Dopo tutti gli anni di lotta sofferti dai Pickford era più che naturale che la madre cercasse disperatamente la sicurezza economica. La signora Pickford quindi mi chiese:

« Quale stipendio potrebbe offrire a Mary? »

« Diverse centinaia di dollari alla settimana — le risposi — Abbiamo in programma una produzione rapida; se i cinema dovranno sostituire i film di due rulli con i lungometraggi, da parte nostra bisognerà rifornirli in quantità sufficienti da soddisfare le richieste.

Darò a Mary uno stipendio assai superiore a quello che ha avuto finora per un film che sarà molto maggiore di quello raggiunto al culmine della sua carriera teatrale».

«Ne riparleremo» mi disse Mary nel salutarmi. Avevo esposto la cosa nel miglior modo possibile; non rimaneva che attendere gli eventi.

Alcuni giorni più tardi, mi chiamò al telefono la signora Pickford: erano pronte a concordare. Stabilimmo alla fine che Mary avrebbe ricevuto cinquecento dollari alla settimana durante la produzione del film —, una somma fantastica per chiunque non fosse stato un famoso attore di prosa. — Non cercai scappatoie, sapevo quale valore Mary avrebbe avuto nel futuro e prevedevo che le avrei assegnato stipendi anche maggiori. *Un buon diavoletto* racconta la storia di un ragazzo della nobiltà che, dopo la morte della madre, viene affidato ad uno zio perchè lo educhi. Questi, avendo perduto l'unico suo figlio, odia i bambini e affida il ragazzo ad una zia senza cuore. Il giovane conosce una bella ragazzina cieca, naturalmente interpretata da Mary. I due ragazzi amano le fate e le vedono dovunque, ma il nobile giovane cresce, entra nel suo mondo di gente aristocratica, e si dimentica della ragazzina cieca. La zia, pentita della propria cattiveria, chiede al nipote di andarla a trovare; qui egli ritrova la ragazza cieca e, sentendo di volerle bene, rinuncia al bel mondo.

Il soggetto era adatto a Mary, ma sfortunatamente Belasco, nella sua qualità di aiuto regista di J. Searle Dawley, — che avevamo ingaggiato come assistente di Porter — non offrì grandi vantaggi: la sua insistenza nel seguire fedelmente la commedia, ebbe come risultato che gli attori si limitavano quasi esclusivamente a parlare davanti alla macchina da presa. Belasco, però, si trovò d'accordo per una scena introduttiva in cui egli veniva fotografato mentre dirigeva Mary. Facemmo grande uso di questa presentazione per la nostra pubblicità, e ci servì nella nostra battaglia senza quartiere; ma il film non andò troppo bene. La cosa importante fu che Mary Pickford era ormai convinta del brillante futuro dei film a soggetto e della Famous Players, tanto che firmò un contratto per un anno a cinquecento dollari la settimana. In quel frattempo, potevamo produrre otto e forse dieci film, in modo che dagli incassi avremmo saputo che cosa ci aspettava. Nell'estate del 1913, feci un pacco dei cinque lungometraggi che avevamo prodotto e li portai a Londra,

dove gli esercenti mostrarono un interesse tale da convincermi che si sarebbe potuto sviluppare un mercato straniero assai proficuo. Il cambio dei sottotitoli nelle varie lingue era naturalmente assai semplice.

Ritornato in America in autunno, comunicai che la Famous Players avrebbe prodotto durante il 1914 trenta film a soggetto. Questo rappresentava una cifra inferiore di venti unità a quello che credevo fosse il fabbisogno; ma Porter mi aveva assicurato che una produzione di cinquanta film era fuori di ogni discussione. Secondo lui, trenta film erano già troppi, dato che ciò avrebbe richiesto la produzione di due ed anche tre film insieme. Mi fece notare che non c'era spazio sufficiente, e che la mancanza di sole durante lo inverno avrebbe aumentato le difficoltà.

« E va bene — gli dissi — manderemo allora una troupe in California dove hanno il sole anche d'inverno ».

Si può avere un'idea delle ripercussioni create dai film a soggetto nell'industria cinematografica dal seguente articolo di fondo del giornale tecnico « Motography »: « Si viene ora a sapere che fu la grande popolarità ottenuta dai primi film della Famous Players ad attrarre un grosso numero di produttori cinematografici nel campo del lungometraggio ». E l'articolo proseguiva: « Quando lo storico cinematografico scriverà la storia della nostra industria, egli darà a Zukor la palma di apostolo del film a soggetto, che ha immortalato le sembianze di artisti famosi e ha creato una nuova ed importante sezione di una nuova e magnifica arte ». Ma l'apostolo non aveva tutta quella confidenza che gli si attribuiva. Gettai nel calderone tutto il denaro che potei raggranellare, scritturai altri registi ed altri operatori, cercai affannosamente nuove sceneggiature, bussai alla porta dei camerini dei maggiori artisti di teatro e, sventolando biglietti di banca come se ne avessi a iosa, li pregavo di presentarsi davanti ad una macchina da presa. Si doveva mantenere il ritmo della produzione e Mary, Charlotte Porter ed io andammo a Hollywood per impiantare uno « studio ». Come mai fu scelta Hollywood? Per nessuna ragione particolare. Era un sobborgo di Los Angeles per la maggior parte coltivato ad agrumi e l'attrattiva era costituita da una casa di contadini in affitto che si prestava ad essere divisa in camerini, un piccolo laboratorio e gli uffici. Impiantammo un rudimentale teatro di posa, dove ora si trova il quadrivio del Sunset con il Hollywood Boulevard.

Mary ha sempre sostenuto di essere stata, all'inizio, classificata come attrice di secondo piano assicurando che se, ne fosse stata a conoscenza, non avrebbe firmato il nostro contratto; era però vero che, non essendo Mary un'artista famosa non aveva un repertorio di commedie adatte al suo talento. Arrivammo, infatti, a Hollywood senza un soggetto. L'ufficio di Porter era stato installato in cucina e lì ci mettevamo a sedere per tirar fuori un soggetto. Mary ne raccontò uno ma Porter però lo bocciò.

« Mah — disse Mary — avrei un soggetto migliore che ho letto su di un giornale di cui non ricordo il nome, nè il titolo nè l'autore. Se lo sfruttiamo, potremmo magari attendere che l'autore protesti per poterlo ricompensare ».

Mary si mise a raccontare la tragica storia di una ragazzina spagnola abbandonata in un'isola sperduta: dopo un pò di tempo, arriva sulla spiaggia, esausto, un uomo il cui yacht ha fatto naufragio. Egli è convinto che tutti gli altri, compresa la moglie, siano affogati. I due si innamorano si sposano l'un all'altro e vivono felici. Da quella lieta unione, nasce un bimbo, ma alla fine si scopre che la moglie non era affatto affogata, tanto che, dopo anni di ricerche, essa appare nell'isola. La ragazza spagnola, dimenticata in mezzo alla lieta riunione, serra il bimbo al seno e si getta nell'oceano. « Lo chiameremo *Cuori alla deriva,* decise Mary ». Il soggetto non era il più adatto per una ragazza dagli occhi celesti ed i riccioli biondi, ma lo realizzammo ugualmente mentre io tornavo a New York per affrontare altri problemi. L'autore si fece vivo e riscosse il suo avere, ma il film fu un fiasco.

A Hollywood girammo *Tess of the Storm Country* con Mary; il film ebbe un successo enorme ed in alcuni cinema fu programmato anche sette o otto volte. Fu quello a lanciare Mary e, ne sono certo, contribuì in buona parte a iniziare la Famous Players sulla strada del successo. (*continua*)

Titolo originale: The Public is Never Wrong — *traduzione di VIERI NICCOLI.*

Ediz. originale: G.B. Putnam's Sons, New York. Le prime quattro puntate sono state pubblicate su « Bianco e Nero » Anno XVII, nn. 2, 3 e 5, febbraio, marzo e maggio 1957.

MICHELE LACALAMITA - Direttore responsabile - Autorizzazione n. 2578 dell'11-3-1952
La Nuova Grafica - Roma - Tel. 378441